

LA PEINTURE AU MUSÉE DU LOUVRE

ÉCOLE FLAMANDE

par

ÉDOUARD MICHEL

Chargé de Mission
au Musée du Louvre

Publié sous la direction de JEAN GUIFFREY, *Conservateur au Musée du Louvre*
par
L'ILLUSTRATION
13, Rue Saint-Georges, Paris (9e)

LA PEINTURE AU
MUSÉE
DU
LOUVRE

LA PEINTURE AU MUSÉE DU LOUVRE

SE COMPOSE DES 13 VOLUMES SUIVANTS :

École Italienne (Primitifs)	par M.	Louis Hautecœur	(paru).
— Italienne (XVIe au XVIIIe siècle).	—	Gabriel Rouchès	(paru).
— Flamande	—	Édouard Michel	(paru).
— Hollandaise	par Mlle	Cl. Misme	(paru).
— Allemande	par M.	Louis Réau	(paru).
— Espagnole	—	Marcel Nicolle	(paru).
— Anglaise	—	—	(paru).
— Française (XIVe au XVIe siècle).	—	P. A. Lemoisne	(paru).
— Française (XVIIe siècle).......	—	Pierre Marcel et Charles Terrasse	(paru).
— Française (XVIIIe siècle)......	—	Louis Gillet	(à paraître).
— Française (XIXe siècle - 1re partie).	—	Louis Hautecœur	(paru).
— Française (XIXe siècle - 2e partie).	—	Paul Jamot	(paru).
— Française (XIXe siècle - 3e partie).	—	—	(à paraître).

Les volumes seront mis en vente au fur et à mesure de leur édition sans que l'ordre chronologique soit observé.

Les planches 17, 27, 35, 43, 44, 78, 81, 82, 83, 93 et 98, sont établies d'après des photographies Alinari.

Les planches 61 et 96 sont établies d'après des photographies des Établissements Lévy et Neurdein réunis.

Toutes les autres planches sont établies d'après des photographies Giraudon.



SAINTE MARIE-MADELEINE

(Volet de droite du triptyque de la Famille Braque)

par

Roger VAN DER WEYDEN

LA PEINTURE AU MUSÉE DU LOUVRE

ÉCOLE FLAMANDE

par

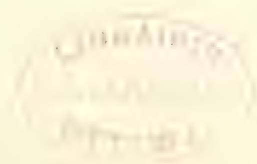
ÉDOUARD MICHEL

Chargé de Mission
au Musée du Louvre

Publié sous la direction de JEAN GUIFFREY, *Conservateur au Musée du Louvre*
par

L'ILLUSTRATION

13, Rue Saint-Georges, Paris (9e)





NOTE PRÉLIMINAIRE

Les peintures de l'École flamande conservées au Louvre ont été étudiées et classées par M. Louis Demonts qui fut, au lendemain de la guerre, chargé, par M. Jean Guiffrey, d'en faire la revision générale. Il modifia les attributions suivant les plus récentes découvertes et, en 1922, il donnait son excellent catalogue des Écoles du Nord, qui résumait les dernières conclusions des spécialistes en la matière.

C'est donc lui qui, tout naturellement, devait rédiger ce fascicule de la Peinture flamande. *Retenu par d'autres travaux, il a bien voulu faire en sorte que cette tâche me soit confiée. Je tiens à le remercier de m'avoir fait profiter si libéralement du fruit de plusieurs années de ses recherches. Il avait tous les droits à signer cette préface et ces notes. Il ne l'a pas voulu. Je ne suis cependant ici que son collaborateur.*



INTRODUCTION

L'École que l'on a coutume d'appeler l'École flamande de peinture, et pour laquelle on devrait plutôt conserver l'appellation *Ecole des Pays-Bas méridionaux*, comprend les œuvres artistiques produites dans les anciens comtés de Flandre et de Hainaut, dans la partie méridionale du duché de Brabant, dans le pays de Liége et dans la partie Sud du duché de Limbourg. Jusqu'au début du XVIIe siècle, jusqu'au moment où se crée la République des Provinces-Unies, cette histoire artistique se confond avec celle des duchés de Gueldre et de Clèves, de l'évêché d'Utrecht, des comtés de Hollande et de Zélande, c'est-à-dire des Pays-Bas septentrionaux ; en bonne logique, l'on ne devrait, de 1350 à 1600, ne connaître qu'une seule unité artistique : l'École des Pays-Bas. Mais l'habitude s'est implantée d'étudier à part, sous le nom d'École flamande et d'École hollandaise, l'histoire artistique des pays qui formeront respectivement la Belgique actuelle et la Hollande.

C'est à cette coutume que l'on s'est rangé ici et nous passerons en revue, dans ce fascicule, les œuvres issues des régions de Bruges, de Gand, de Tournai, de Louvain, de Bruxelles, de Malines, d'Anvers et des bords de la Meuse depuis Dinant jusqu'à Maeseyck.

Nous verrons cette École flamande ainsi géographiquement définie s'étendre, dans le temps, sur une longue période ininterrompue de plus de six siècles. C'est là un fait remarquable ; les circonstances et les caractères de cette continuité différencient déjà l'École flamande de toutes les autres Écoles. C'est peut-être en effet la seule qui ait eu, à la fois, un brillant développement et une immense action dès la fin du moyen âge, une période intense de floraison et de rayonnement au XVIIe siècle, qui ait compté toute une pléiade de peintres originaux au XIXe siècle et soit encore, à l'heure actuelle, dans l'Europe artistique, l'un des centres de renouvellement et de progression.

Dans cette longue vie sans cesse renouvelée, qui connut tant d'accidents, tant de formes et de vicissitudes diverses, la peinture flamande garde cependant quelques traits généraux qui la caractérisent et demeurent les mêmes, tout au long de son existence, depuis le dernier quart du XIVe siècle jusqu'aux manifestations les plus récentes.

D'abord elle est, avec l'École hollandaise, la plus picturale peut-être de toutes. Recherche de la beauté des couleurs, recherche des harmonies savoureuses de tons, science profonde de la lumière suivie dans toutes ses variations, telles furent toujours ses préoccupations essentielles. Il suffit de la comparer à l'École florentine, à l'École siennoise, à l'École romaine pour sentir combien les moyens d'expression sont différents. Là, dessin, harmonie, composition, style passent au premier plan ; ici, il s'agit de produire de belles taches de couleurs, d'en étudier les changements dans les ombres, d'en noter les intensités différentes. En Flandre, l'on peint pour le plaisir de rendre l'atmosphère de paix et de recueillement d'une chapelle romane où le jour, filtrant à travers d'épais vitraux, éclaire une Vierge somptueuse, toute baignée de mystère ; ce sera l'intimité d'une chambre nette et propre se reflétant dans la tache brillante d'un miroir, comme ce sera, deux cents ans plus tard, une lueur blonde d'apothéose transformant en triomphe le cortège d'un supplicié ; tout près de nous enfin, nous verrons un artiste mettre toute sa sensibilité, qui fut très grande, employer toute son habileté, qui fut prestigieuse, à rendre quelque pauvre cabaret de village dans son éclairage impitoyable et froid d'après-midi, ou bien la vue d'une fenêtre donnant sur des toits rouges qui se découpent sur un ciel doré. Conception, vision, procédés, tout a changé, mais le but est resté le même : faire chanter la couleur et vibrer subtilement la lumière.

Cet élément fondamental de la peinture flamande semble, comme Taine l'a si bien montré, comme on l'a depuis si souvent répété, dû à la nature même du sol, fait d'une boue fertile, où manque toute ligne, où règnent seuls la matière épaisse et le ciel immense. C'est donc là un des caractères spécifiques de cette École influencée par le pays humide, caractère, du reste, qu'elle partage avec les autres contrées d'eau, la Hollande d'une part, Venise de l'autre.

A ces premières données déterminantes et constantes s'en joint une autre qui ne se retrouve, croyons-nous, avec cette force et cette persistance, nulle part ailleurs : l'art flamand est peut-être celui qui, tout en produisant des chefs-d'œuvre, suit de plus près la réalité. Il n'a connu ni les visions d'un Rembrandt, ni le monde enchanté et secret d'un Léonard de Vinci, ni le peuple angoissé des géants créés par Michel-Ange, ni les évocations antiques, tout imprégnées à la fois d'ordre et de poésie, d'un Claude ou d'un Poussin. Chez lui, c'est toujours le tumulte de la rue, l'animation de la place et du marché, l'intimité pieuse du sanctuaire ou le confortable familier du logis. C'est notre vie qui est peinte, et dans un décor à notre échelle, en tout cas très voisin de nous, avec toujours, cependant, un côté épique que ne connaîtra pas l'École hollandaise en dehors de Rembrandt et de ses élèves : c'est l'embellissement du monde réel par la couleur et la lumière ; ce n'est pourtant pas la création d'un autre univers sorti tout entier de l'imagination de l'artiste. Pour produire cette action, d'une telle profondeur, d'une telle intensité, un Pierre Bruegel, un Rubens empruntent beaucoup plus à la réalité que les grands artistes des autres pays. Leur école n'est pas une école de système, de pensée ou de rêve ordonné ; elle

est toute d'impression ou de sensation ; on dirait toujours que, chez elle, la brosse est actionnée avant le cerveau.

A cause de ces caractères primordiaux, parce que toute couleur l'intéresse, qu'elle soit sur un parchemin, sur un panneau ou sur un mur, l'art flamand pratiquera et prodiguera toutes les manières de peindre. En dehors de son immense production de tableaux proprement dits, il connaîtra, dès la fin du XIVe, pendant tout le XVe et la première moitié du XVIe siècle, une école d'enluminures qui est sans doute la plus éclatante et la plus riche de toutes ; presque en même temps il décorait de fresques ses églises et ses hôtels de ville, et les vestiges qui nous sont conservés sont assez nombreux pour nous renseigner sur l'importance du mouvement. Cette tradition s'est continuée plus tard par les grandes décorations d'un Rubens, d'un Jordaens, voire d'un Pierre-Joseph Verhaeghen, tandis qu'en même temps, les meubles comme les instruments de musique, toute surface plane si réduite fût-elle étaient prétextes à figures et à couleurs.

Ainsi armée de dons fondamentaux, toute remplie de force et de sève, possédant un champ immense, en un mot profondément personnelle et originale, l'École flamande est cependant la plus internationale de toutes. Toujours préoccupée de ce qui se fait ailleurs, elle s'ouvre largement aux grands courants du dehors ; elle admire, imite, attire sans cesse ; il semble que ses grands génies soient préparés par toute une période où l'influence étrangère règne en maîtresse.

Pour les Van Eyck, ce que nous commençons à entrevoir, c'est une forte action méridionale qui vient d'Italie et passe peut-être par Avignon, peut-être par Vienne et Prague, ce sont encore des rapports constants et réciproques, tout un art que le comte Durrieu a si justement qualifié d'international. Ce que nous savons avec certitude, c'est qu'une foule d'artistes des Pays-Bas se transplantent, viennent travailler à Bourges ou à Paris, à Mehun-sur-Yèvre ou à Dijon ; et de ce milieu, traversé par des courants aux origines si diverses, sortira le génie qui sera l'un des plus particuliers et des plus typiques, qui va dominer tout le XVe siècle flamand, commander toute la brillante Renaissance et dont les découvertes vont faire pour plus de cent ans de Bruges, de Gand, de Tournai et de Bruxelles des centres splendidement féconds en œuvres belles et fortes.

Moins de deux siècles plus tard, un phénomène analogue se reproduit. Rubens, qui est, dans l'École, le grand génie des temps modernes, comme Van Eyck en fut celui du moyen âge, vient aussi d'une période nettement étrangère, d'un moment où tout l'art et toute la pensée des Pays-Bas se sont enthousiasmés pour les idées et les modèles de l'Italie. A l' « art international » du XIVe correspondront l' « humanisme » et le « romanisme » du XVIe siècle qui bouleversent et mélangent toutes les traditions, toutes les conceptions du XVe, et c'est de toute cette invasion italienne et antique que naîtra la seconde floraison flamande : elle groupera autour du grand Anversois des noms comme ceux de Van Dyck et de Jordaens ; c'est tout dire.

A la fin du XVIIIe siècle et dans les premières années du XIXe, un état de choses analogue se manifestera une troisième fois ; mais, cette fois, personnalités et talents sont bien moindres. C'est après de longues années, où domine l'imitation de l'art français, de l'art de David d'abord, de celui de Delaroche ensuite, qu'apparaîtront, grâce surtout à l'influence dominante de Leys, des peintres originaux comme Boulenger, de Braekeleer, Stevens pour arriver à un Claus ou à un Laermans.

Il semble donc que l'École flamande nous donne ses plus belles créations, non pas au moment où elle se replie et se contracte sur elle-même, mais alors

au contraire qu'elle déborde d'enthousiasme, se donne à des idées, à des découvertes, à des réussites qui sont d'ailleurs, pour s'enrichir par cette communauté et en produire des œuvres d'autant plus originales et des génies d'autant plus personnels.

N'est-ce pas là, du reste, une loi générale de l'activité artistique qui, pour rester féconde, a besoin d'être vivifiée par de grands courants, non pas particularistes et nationaux, mais largement humains ? Toutes les études les plus récentes ne nous montrent-elles pas l'art de tous les pays sans cesse alimenté et rajeuni par des échanges et des imitations ? N'est-ce pas pour avoir, pendant plus de cinq cents ans, toujours appliqué ces principes et être restée la plus aérée de toutes les Ecoles, que la peinture flamande a connu une continuité et une force uniques dans l'histoire ?

Comme autre caractère, plus accessoire du reste, signalons, en dehors des grands génies chefs de file, un manque d'imagination frappant, une tendance à l'imitation qui réunit les artistes flamands en famille ou ateliers et donne l'impression d'un art collectif. Il semble qu'ici, plus longtemps qu'ailleurs, se soient perpétuées et la domination du modèle créé par les maîtres, et l'organisation du métier où les individualités se fondaient dans l'accomplissement de la tâche commune.

Grâce à cette tendance au groupement qui facilitera les larges mouvements généraux, l'art flamand dans son histoire se scindera tout au moins schématiquement en plusieurs parties, et il sera relativement facile de représenter l'évolution de cette École, pourtant si riche et si abondante.

Nous pourrons y distinguer les périodes principales suivantes :

Une période proprement religieuse, au XV[e] siècle ;

Une période d'humanisme, au XVI[e] ;

Une période rubénienne, au XVII[e].

Périodes qui seront seules étudiées dans ce fascicule, mais il est bien entendu que la peinture des Pays-Bas méridionaux ne meurt pas avec les derniers élèves de Rubens, comme on l'a trop dit autrefois, et il faut encore tenir compte de deux périodes importantes qui sortent du cadre de ce travail :

Une période où dominent, à côté des souvenirs de Rubens, des influences particulièrement françaises ou italiennes pendant le XVIII[e] et la première moitié du XIX[e] siècle ;

Une période moderne et proprement nationale, dont les débuts se placeraient vers 1850 avec Leys.

La première période commence avec le dernier quart du XIV[e] siècle, avec les plus anciens panneaux peints qui nous soient conservés, au moment même où la Flandre va se réunir au duché de Bourgogne, alors que règne l'art international dont nous avons parlé. Deux traits principaux la caractérisent :

La représentation réelle des choses fait son apparition dans la peinture avec les découvertes des frères Van Eyck qui, avant 1417, dans les miniatures célèbres des Heures de Turin et de Milan, apportent dans le décor les lois du clair-obscur, de la perspective, de l'imitation vraie poussée jusqu'aux moindres nuances. Les motifs peints ne seront plus signes des choses, mais images du monde copié dans sa vérité.

Toutefois, si les moyens d'expression sont profondément modifiés, le but de la peinture reste dans son ensemble, comme il l'était au XIV[e] siècle, profondément

religieux. On compose un tableau pour honorer le Christ, la Vierge ou les saints, pour illustrer quelque histoire édifiante ; sauf dans l'enluminure nous n'avons plus guère d'exemples de peintures profanes, dont quelques textes seuls nous ont gardé le souvenir ; l'art tel que nous pouvons le connaître reste alors, dans son essence, sacré ou didactique ; tout l'apport des Van Eyck ou de leurs successeurs ne sera utilisé qu'à renforcer l'impression de ferveur et de piété, de crainte ou d'espérance que doit produire la scène représentée. Le portrait lui-même naît à peine comme genre propre ; il reste si près de ses origines, à savoir : le tableau de sainteté avec donateurs, que de nombreuses figures qui paraissent isolées font en réalité partie de diptyques et sont en adoration devant quelque saint personnage.

Dans le cadre de ces traits généraux, fondamentaux qui, à des degrés divers, se retrouveront durant tout le XVe siècle et dont le second, du reste, tient à l'organisation économique et intellectuelle du pays, le schéma de cette période peut se représenter ainsi :

A Gand, en 1432, on inaugure le retable de *l'Agneau mystique*, commencé sans doute par les deux frères Hubert et Jean Van Eyck, en collaboration ; Hubert mort en 1426, Jean se fixe à Bruges après 1430, et comme son génie, non pas seulement de peintre, mais d'homme, fut l'un des plus profonds qui se rencontra jamais, il nous donne, dans *la Vierge du Chanoine Van der Paele*, dans le *Portrait* de sa propre femme, quelques-unes des plus belles pages dont puisse s'enorgueillir l'humanité. Il meurt en 1441. A Tournai, nous trouvons l'atelier sensiblement contemporain du Maître de Flémalle (le présumé Robert Campin, † en 1444), et peu après celui de son élève Roger de le Pasture ou Rogier Van der Weyden qui, moins universel que les frères Van Eyck, eut du moins le mérite de faire entrer le pathétique dans l'art et de représenter dans l'École flamande l'exception d'un peintre plus dessinateur que coloriste. Rogier, qui mourut à Bruxelles en 1464, eut sur son siècle une immense influence, peut-être à cause de son trait précis se prêtant mieux à l'imitation que les subtilités du clair-obscur des Van Eyck ; il agit sur l'atelier de Louvain que fonde Thierry Bouts († en 1475) apportant de Harlem le goût de la nature, trop souvent encore traitée comme un simple motif de décoration. A Gand, un créateur merveilleux, Hugo Van der Goes († en 1482), tentera de rompre les formules d'atelier trop longtemps suivies, de rendre sensibles le mouvement et l'expression fugitive, en un mot de devancer le XVIIe siècle dans ce qu'il lui sera réservé d'apporter ; son action, par son compatriote Juste de Gand (travaille à Gand et en Italie de 1460 à 1480 environ), s'étendra jusqu'en Italie, et la Cour humaniste et policée d'Urbain s'émerveillera grâce à lui des œuvres dues au bourgeois de Saint-Bavon. Puis vient Memling († en 1494) ; il crée à Bruges une seconde école après Peter Christus († en 1472 ou 1473) qui fut surtout un plagiaire fécond. Memling, d'âme sage et pieuse, emprunte ses compositions à Van der Weyden, prend à Bouts son amour des vues de campagne et s'inspire avec talent du coloris de Jan Van Eyck ; puis, à Bruges toujours, nous saisissons une seconde fois l'influence des Pays-Bas septentrionaux avec Gérard David (vers 1460-1523) qui apporte de Harlem le goût du paysage appelé à prendre une place toujours plus grande chez les peintres de cette seconde moitié du XVe siècle. Après lui, avec Jean Provost (1462 ou 1465, † en 1529) passe sur la vieille cité des ducs le souffle d'un art tout nouveau et tout différent, venu d'Anvers naissante et déjà rivale heureuse des anciens ports flamands du moyen âge. Par lui, nous approchons de Quentin

Metsys et de tout un autre monde, tandis qu'une dernière fois Jérôme Bosch (né vers 1450, † en 1516) reprendra pour les magnifier les visions fantastiques d'un âge révolu. La première période de l'art flamand se clôture.

La deuxième période, celle de l'humanisme, se caractérisera par une diversité dominante et par le triomphe de l'individualisme. Le contraste sera d'autant plus frappant qu'en deçà et au delà de cette période nous avons, au contraire, comme nous venons de le voir et comme nous l'expliquerons tout à l'heure, des siècles de cohésion où les artistes semblent se grouper autour des grandes individualités nationales.

C'est qu'au moment où nous sommes arrivés un profond changement va se produire dans l'art et dans la pensée flamande. L'influence italienne, qui, sans doute, n'a jamais cessé complètement après son action puissante au XIVe siècle, mais qui ne fut, de 1400 à 1500, que l'un des éléments accessoires, devient tout à coup prépondérante. Ceci sans doute parce que la passion de la culture italienne et, par elle, de l'antiquité même a subitement débordé du milieu spécial, savant ou princier, qui la développa tout d'abord ; maintenant elle s'empare de toute la vie intellectuelle et artistique des Pays-Bas. Le monde fermé et un du moyen âge aperçoit un nouvel ordre de choses : la vie peut être toute différente de celle que les deux derniers siècles ont représentée ; l'Italie et le paganisme sont deux beaux pays qu'il fait bon découvrir et exploiter. Dès lors, le charme du monde sera rendu non plus pour ajouter à la somptuosité de quelque riche tableau de piété, mais pour le plaisir seul, et c'est là un grand bouleversement. La beauté sera appréciée et recherchée pour elle-même, pour la joie de la forme, de la couleur ou du mouvement.

Seulement la révolution avait été trop brusque. Par la tyrannie de la mode, par l'habitude dès lors généralisée de séjours en Italie, les peintres des Pays-Bas furent mis, presque sans préparation, au contact d'un art dominateur, complet, de toute autre tendance que leur art traditionnel et à un tout autre stade de développement. Ils y perdirent le goût et le respect de leurs règles et de leurs modèles antérieurs, sans pouvoir reconstruire un nouvel édifice équilibré. Seul le grand Bruegel sut allier, à la force et au réalisme de la vision flamande, la grande ordonnance d'un Titien ; il reste un merveilleux précurseur et la grande figure de son siècle ; les autres artistes des Pays-Bas, entre 1500 et 1600, copièrent trop souvent, sans arriver à comprendre et surtout à rendre l'essence du génie italien.

De là, dans cette production du XVIe flamand, quelque chose de heurté, de bizarre allant quelquefois jusqu'au mauvais goût et jusqu'au grotesque qui trop longtemps a rebuté amateurs et chercheurs et fait sous-estimer l'importance de ce siècle dans le développement de l'École. Sa signification pourtant est très grande : chez lui se retrouvent esquissés la plupart des vigoureux talents qui vont créer la gloire du XVIIe siècle ; on dirait que les personnalités qui illumineront Anvers, au temps d'Albert et d'Isabelle, ne pouvaient d'un coup arriver à la vie et qu'il leur fallait aussi leurs préfigures.

Par ce siècle aussi se marque pour toujours l'un des caractères de l'art aux Pays-Bas : au sentiment mystique, au goût dramatique et visionnaire s'ajoute une grâce heureuse et libre qui vient de l'antiquité, répond peut-être à de lointaines survivances d'une première romanisation et se soude en l'affinant à l'épaisse sensualité primordiale ; celle-ci en gardera une empreinte ineffaçable, quelque chose de clair et jusqu'à un certain point d'équilibré s'ajoutera à des expressions qui

n'avaient su, auparavant, être qu'austères ou débridées. Enfin, n'oublions pas que c'est de ce siècle encore que date la naissance de deux genres appelés à tenir dans l'Art moderne une place si haute : le paysage et la peinture de mœurs.

Anvers, à cette période, est le centre artistique prépondérant dans les Pays-Bas méridionaux. Anvers, la ville jeune et libre, active, internationale et jouisseuse, s'oppose à Bruges qui, moins bien placée géographiquement, n'a pas su ou n'a pas pu s'adapter au nouvel ordre de choses et reste traditionnelle et formaliste, sans comprendre que tout est mouvement et transformation. C'est à Anvers que nous voyons, avec Quentin Metsys (vers 1466-1530), s'annoncer les tendances du jour, qui se répandront davantage encore avec le Maître de Francfort (travaille de 1495 à 1520 environ), le Maître de la Mort de Marie (vers 1485 — avant 1541) et son fécond atelier, plus tard, avec Jan Matsys (vers 1509 — après 1575).

Ce n'est plus à Van Eyck, à Van der Weyden ou à Van der Goes que l'on demandera désormais types et leçons ; c'est à Léonard et à son école, en attendant que ce soit plus tard à Raphaël, à Michel-Ange, puis au Tintoret et à Véronèse ; la multiplicité des modèles qui s'offrent aux artistes flamands créera cette diversité que nous avons notée comme caractéristique de cette période. Toute la manière de peindre se transforme, la palette si franche et si unie au XVe, faite pour le calme et la sainteté, se rompt et s'anime ; tout est désormais en nuances, en demi-teintes et en mouvement. Une génération encore, et ce sera Frans Floris (1516-1570), et Lambert Van Noort (1520-1571), et plus tard Martin de Vos (1531-1603), tous passionnés pour les peintures des Loges ou de la Sixtine et qui semblent, de loin, indiquer la voie à Rubens par leur souci des grandes compositions, où ils cherchent en vain à fondre les souvenirs du passé et leur tempérament particulier avec les pensées et les admirations nouvelles.

C'est dans la ville de l'Escaut encore que naîtra le genre propre du paysage. Joachim Patenier (vers 1475/85-1524), son fondateur, nous donnera le premier, dans son *Saint Jérôme* ou dans son *Charon*, l'impression de nature toute remplie d'air et d'espace, dans sa grandeur et sa signification personnelle telle que nous la concevons aujourd'hui. Après lui, Corneille Metsys (vers 1511 — après 1580), Henri Met de Bles (vers 1515 — après 1554) l'imitent ou s'en inspirent, en le trahissant parfois, mais c'est le grand Pierre Bruegel (vers 1525-1569) qui tirera de l'art de Patenier toutes ses conséquences et composera, avec cette âpreté et cette profondeur qui ne sont qu'à lui, quelques-unes des plus belles vues de nature qui soient dans aucune école ; cependant, Jacques Grimmer (vers 1526 — avant 1590), Lucas Van Valkenborgh (vers 1540 — vers 1625), sans atteindre à la poésie et à la largeur de Patenier, appliquent à des sites réels et familiers les découvertes de leurs grands prédécesseurs et conduisent, par Paul Brill (1554-1626) né également à Anvers, aux compositions harmonieuses du XVIIe. Gilles Van Coninxloo (1544-1607), Brueghel de Velours (1568-1625), Denis Van Alsloot (vers 1570 — vers 1626) et bien d'autres, au contraire, s'attachent plutôt aux détails du feuillage et mettront, pour cinquante ans, à la mode les sous-bois et les grandes allées forestières, dont le goût et l'habitude se retrouveront encore, bien plus tard, chez les d'Arthois, les Huysmans ou les Van der Stock.

A Anvers aussi se fonde, dès la première moitié du siècle, la peinture de genre et la peinture de nature morte. Par les successeurs et les imitateurs de Quentin Metsys dans son réalisme, par Roymersvael (vers 1497 — après 1567) surtout, nous arrivons à Jan Sanders van Hemessen (vers 1500 — après 1575),

à Pieter Aertsen (vers 1508-1575) ; celui-ci, s'inspirant peut-être des marchés et des cuisines du Bassano, forme Joachim Beuckelaer (vers 1533-1573) qui déjà présage Snyders.

Si Anvers est le centre le plus important de cette période, il n'est pas le seul : il y a Middelbourg où vit, à la solde des princes de Bourgogne, Jan Gossart (vers 1478 - entre 1533 et 1536) qui rapporte d'Italie un art tout imprégné et tout préoccupé d'antiquité ; il y a Malines où s'établit Marguerite d'York à son veuvage, où est élevé Charles-Quint, où Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie eurent leurs Cours, et qui participe d'une vie artistique nullement négligeable. C'est à Malines que naissent les Valkenborgh, ces intéressants paysagistes que les persécutions religieuses chassent jusqu'en Allemagne et jusqu'à Vienne, c'est à Malines que vivra Michel Coxcie (1499-1592) qui toute sa vie copiera Raphaël, atteindra, dans quelques figures isolées, à une réelle maîtrise et mourra quand Rubens sera déjà un jeune homme.

A Bruxelles nous retrouverons, en Bernard Van Orley (vers 1495-1542) et son école, comme un dernier reflet de l'art de Van der Weyden ou de Van der Goe, souvent encore rempli de grandeur, mais s'alliant à des morceaux d'un italianisme exaspéré. Avec Otto Venius (1558-1629), nous touchons à Rubens et au nouveau siècle.

Pour que le tableau fût à peu près complet, il faudrait encore citer bien des noms, parler de l'école finissante de Bruges avec Adrien Ysembrant, († en 1551) Ambrosius Benson († en 1550) et les Claessins ; il faudrait aussi faire l'histoire du portrait depuis Quentin Metsys jusqu'à François Pourbus le Jeune (sans doute 1569-1622) qui vient mourir à Paris ; par-dessus tout, il ne faudrait pas oublier que les Pays-Bas septentrionaux, rattachés pour le présent travail à l'École hollandaise, sont en réalité, pendant tout le siècle, en communication constante avec Anvers où s'exerce l'influence de peintres comme Lucas de Leyde (1494-1533), Jan Mostaert (vers 1475 - vers 1555) et Jan Scorel (1495-1562).

La troisième période de la peinture flamande est, en comparaison du siècle précédent, une période d'unité, tout entière dominée par la personnalité de Rubens.

Ce génie est si beau, ce qu'il apporte est si grand et si nouveau, répond si bien aux aspirations de plusieurs générations, domine de si haut tout ce qui l'a précédé qu'élèves et artistes contemporains, tous ou presque tous, de près ou de loin, utiliseront ses découvertes et marcheront tout au moins dans sa direction. Autour de lui se rétablit donc une cohésion que le XVIe siècle n'avait pas connue, et la convergence de toutes ces forces produit une floraison unique dans l'art flamand.

Le moment, en effet, est particulièrement favorable ; après les luttes héroïques qui ont duré cinquante ans, les Provinces catholiques sont lasses, elles aspirent à la paix, à l'ordre et au repos. « La Nation s'abandonne à la direction spirituelle de l'Église et à la direction temporelle de l'État (1) » ; ainsi la constitution de l'École en sera facilitée ; mais, d'autre part, les luttes et les misères sont trop récentes pour n'avoir pas trempé les jeunes caractères et ne pas leur avoir laissé la force et le désir de produire. La vie artistique, toute disciplinée qu'elle soit, n'aura pas eu le temps de s'engourdir et de s'affaiblir dans le grand sommeil du bien-être : les ardeurs sont toutes fraîches.

(1) Pirenne, *Histoire de Belgique*, t. IV (1911), p. 453.

Puis le présent, comparé au passé proche encore, est si beau, la paix, souverain bien, paraît si douce après les meurtres, les incendies et les destructions que l'existence, au temps de Rubens, garde toute la saveur d'un beau matin d'été ; tout y est alerte et coloré ; la joie et la jeunesse seront les grandes déesses que servira avec passion la peinture flamande du XVIIe siècle.

Des circonstances accessoires viennent encore favoriser le développement de cette brillante École. Sous le gouvernement des archiducs, des années de prospérité, tout au moins passagères, s'annoncent. Puis les Jésuites et toute la Contre-Réforme relèvent les églises détruites, bâtissent de nouveaux temples et les ornent richement pour répondre aux conceptions d'un culte modifié. On veut attirer et plaire, prendre l'homme tout entier par les sens comme par le cœur ; pompes, éclat, charme des couleurs, séduction des beaux corps, tout sera employé et, précisément, suivant les tendances les plus chères et les plus personnelles de Rubens. Les commandes ne manqueront donc pas au Maître et à ses élèves.

Nous verrons ainsi, avec les premières années du XVIIe siècle, se préparer le couronnement des multiples et divergents efforts répétés pendant tout le XVIe. Sous la vigoureuse impulsion de Rubens (1577-1640), s'ouvre pour l'art flamand un siècle de synthèse et d'équilibre. Synthèse entre les qualités picturales de la race et du pays : la force, la saveur, la surabondance, le réalisme, qui leur appartiennent en propre, et toute la grandeur de style et de conception de l'art italien. Équilibre entre le goût de l'éloquence ou de l'effet et le grand exemple d'harmonie et de simplification donné par l'École méridionale. C'est Rubens qui le premier réalise cette géniale réussite. Sa puissance obtient aisément en quelques années ce que cent ans d'essais innombrables n'avaient pu qu'ébaucher. Grâce à lui, la peinture flamande trouvait un merveilleux moyen d'expression : il lui donnait un instrument nouveau fait de toutes les leçons italiennes, assimilées cette fois, et réduites à ce que pouvait et devait utiliser la sensibilité septentrionale et, plus proprement, anversoise. Ceci suffisait déjà pour ouvrir une période particulière et déterminer, dans l'art des Pays-Bas, un mode de langage inconnu jusqu'alors. Mais il se trouva en plus que le brillant génie, non content d'avoir forgé cet outil, s'en servit pour évoquer un univers heureux ou violent, émanation propre de ses goûts, tout éclairé de joie, de soleil et de lumière, et qui reste le plus splendide hommage élevé au monde tel qu'il pourrait être, à l'humanité telle qu'elle devrait vivre.

Autour des productions de Rubens, par lesquelles s'illumine tout le siècle et qui risquent de noyer dans leur éclat la foule des élèves et des imitateurs, deux noms avant tout subsistent : Van Dyck et Jordaens.

Van Dyck (1599-1641), dont le talent, souple et captivant, vient tout entier du Maître, mais augmenté d'un élément de finesse et de langueur quasi féminines. L'admirable *Charles Ier*, du Louvre, le symbolise pleinement ; dans cette figure se résume tout ce que le XVIIe siècle sut donner, à l'homme, d'élégance et de prestige, de tenue et de raffinement extérieur. Nul, mieux que Van Dyck, n'était fait pour le comprendre, nul ne le rendit avec plus d'allure et de perfection

Jordaens (1593-1678) répond à un sentiment profond et lointain de l'art flamand ; en lui se personnifie le goût de la vie paysanne et populaire, mais débarrassé de tout son côté fantastique et visionnaire, et aussi de l'outrance caricaturale qui était si souvent de règle avant lui. Il fait fuir les génies diaboliques hérités du moyen âge et de Jérôme Bosch et ramène les dieux paisibles et familiers du paganisme : ceux-ci, après lui, ne quitteront plus la Flandre. Jordaens

emprunte au maître la force et la vie surabondante de ses types, mais il traduit, dans la langue et dans les images propres au pays, ce que Rubens créa d'universel et de général. Il sait donner à cette transposition, en quelque sorte locale, une solidité et une saveur tout à fait particulières.

C'est aussi toute une pléiade de peintres qui, sans atteindre à cette puissance et à cette maîtrise, sauront du moins exploiter, chacun avec son tempérament, le riche domaine ouvert par le maître. Ils porteront tous une marque commune, car tous ils auront été nourris des mêmes principes, frappés par les mêmes exemples. Les différences seront purement individuelles, suivant la force de tempérament propre à chacun d'eux, suivant la part plus ou moins grande d'influences diverses qui se mélangeront, chez eux, à l'action dominante de Rubens. Il serait donc impossible de donner en quelques lignes une idée, même approximative, de pareille floraison. Nous ne pourrons qu'indiquer quelques groupements très généraux et mentionner quelques noms parmi les plus remarquables.

D'abord, des élèves directs ou des contemporains immédiats qui suivent le plus fidèlement la manière de l'École : tels Gaspard de Crayer (1584-1669), Théodore Van Thulden (1606 — vers 1676), Erasme Quellin (1607-1678), Cornélis Schut (1597-1655), Jan Bœckhorst (1605-1668), Abraham Van Diëpenbeeck (1596-1675) et, à Gand, ce curieux et particulier Nicolas de Liemaeckere (1601 — après 1646) que l'on dirait formé dans quelque atelier d'Espagne ; puis, ceux que hante plutôt le charme alangui et élégant de Van Dyck : Jan Van den Hoeck (1611-1651), Pierre Thys (1624 ou 1626 — vers 1678), Boeyermans (1620-1678) surtout, si français d'allure et sorti, dirait-on, de la Cour de Versailles, Pieter Van Mol (1599-1650), chez lequel se croise si bizarrement le double souvenir de Rubens et de Jordaens ; ensuite, tout le groupe qui, sans échapper complètement à l'attraction du maître, vit cependant moins directement dans son sillage et va chercher son inspiration et ses modèles, en Italie, chez le Caravage, chez le Dominiquin, chez Corrège ; et nous aurons Théodore Rombouts (1597-1637), Gérard Zeghers (1591-1651), Gillis Backereel (1572 — avant 1662), Théodore Van Loon (né vers 1590), Jacques Van Oost (1601-1671), sans oublier les Liégeois depuis Gérard Douffet (1594-1660) jusqu'à l'attachant Gérard de Lairesse (1640-1711), en passant par le mouvant Bertholet Flémalle (1614-1675) qui doit tant à Simon Vouet.

Ce somptueux cortège de saints, de saintes et de martyrs, de dieux ou de déesses, de faunes ou de nymphes, évoqué par l'imagination féconde de tant d'artistes au pinceau rutilant, ne serait pas complet sans les vastes espaces qui lui serviront de décors, sans les fleurs, les fruits ou les bêtes, offrandes de la nature.

Le paysage se débarrasse des derniers accessoires de fantaisie dont le chargeaient encore les Van Valkenborgh et les Gillis Van Coninxloo. Van der Meulen (1632 ou 1634 - 1690), touché par la large ordonnance du style de Versailles, y introduira une grandeur qui, mélangée de traditions anciennes, caractérisera aussi toute l'école de Bruxelles représentée par les de Vadder (1605-1655), les d'Arthois (1613 - 1686), les Van der Stock (travaille vers 1660), les Achtshellinck (1626-1699) et les Huysmans (1648-1727), entre beaucoup d'autres. Siberechts (1627 — vers 1700-1703) reste plus à part et s'apparente étrangement, par certains côtés, avec les Le Nain.

Snyders (1579-1657), Fyt (1611-1661), Van Utrecht (1599-1652) reprendront, comme chefs de file, les natures mortes sagement disposées par les laborieux

artisans du XVIe siècle : les Pieter Aertsen, les Joachim Beuckelaer ; ils les transformeront en somptueux trophées qui célébreront les biens de la terre et pareront la vie surhumaine évoquée par les Rubens ou les Jordaens.

Par la dynastie des Francken, la peinture de genre révélera combien ses racines plongent profondément dans le siècle précédent, tandis qu'Adrien Brouwer (1605 ou 1606 - 1638) fera figure de grand maître ; par sa forte personnalité, il se relie d'un côté au vieux Bruegel et, de l'autre, se pose en précurseur de notre réalisme et de notre paysage du XIXe ; après lui, Craesbeeck (vers 1605 - entre 1654 et 1661), avec originalité mais rudesse, Téniers (1610-1690), avec son talent plaisant mais superficiel, se souviendront de lui et le suivront de loin.

A la fin du XVIIe siècle, cette brillante réunion de talents, groupés autour du génie de Rubens, semble s'épuiser ; mais, nous le répétons, l'École flamande du XVIIIe est encore vivante. Un beau peintre, noble et pompeux, comme Pierre Joseph Verhaghen (1728-1811), des décorateurs comme Herreyns (1743-1827) et Lens (1739-1822), sans parler de tant de petits maîtres : des Horemans (1682-1759), des Goovaerts (1669-1720), des Balthasar Van den Bossche (1681-1715), des Léonard Defrance (1735-1805) marquent une période fort honorable en attendant que, après Navez (1787-1869), Wappers (1803-1874) ou Gallait (1810-1887), commence, vers le milieu du XIXe, une peinture vraiment belge et vraiment originale. Elle accompagne glorieusement les débuts de la jeune nation enfin maîtresse de son indépendance.

Il peut être intéressant d'indiquer en terminant comment s'est, peu à peu, formé le merveilleux ensemble que constituent les toiles flamandes du Louvre.

De Louis XIII ne viennent guère que des Rubens, *l'Histoire de Marie de Médicis*, le *Portrait d'Anne d'Autriche* et le *Paysage à l'arc-en-ciel*.

Avec Louis XIV, les enrichissements furent importants et quelques-uns des chefs-d'œuvre furent acquis à cette époque. On trouve même, chose assez étonnante, quelques peintures du XVIe comme le *Portrait d'homme âgé*, d'abord attribué à Holbein, les *Noces de Cana*, de Gérard David, *Vénus et l'Amour*, de Zustris, le *Sacrifice d'Abraham*, de Van Hemessen, et le beau *Portrait de nain*, d'Antonio Moro ; puis viennent des paysages de de Momper et de Paul Brill, à côté de cette fête de couleurs, la *Bataille d'Arbelles*, de Brueghel de Velours ; enfin, les splendides Rubens, la *Kermesse*, *Thomyris faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase rempli de sang*, la *Vierge aux Anges* ; des Van Dyck, comme les *Portraits des princes de Bavière*, *Vénus et Vulcain*, le *Christ pleuré par des anges*, le *Portrait de l'Artiste par lui-même*, le *Saint Sébastien secouru par des anges*, la *Vierge aux donateurs*, la *Vierge avec les trois repentants*, des portraits encore, un Téniers, un paysage de Van Uden.

Sous Louis XV, quatre ou cinq pièces flamandes seulement entrent dans les collections, mais ce sont *la Famille de Loth* et *le Tournoi*, de Rubens, *Jésus et les vendeurs du temple*, de Jordaens, les *Sept Œuvres de miséricorde*, de Téniers.

Avec Louis XVI arrivent encore quelques peintures de premier ordre, toutes aussi du XVIIe : *Hélène Fourment et ses enfants*, l'*Adoration des Mages*, le *Diogène*, de Rubens ; de Van Dyck : l'incomparable *Charles Ier*, le *Portrait dit de Richardot* ; de Jordaens : les *Évangélistes*, *les Jeunes piaillent comme chantent les vieux*, des Van der Meulen et des Téniers.

A la fin du XVIII[e] siècle, par les ventes de 1793 et 1795, par la confiscation des biens des églises, les accroissements sont importants : de Van Eyck, *la Vierge du Chancelier Rolin* qui vient d'Autun ; de Van der Weyden, *l'Annonciation* ; de Van Hemessen, *Tobie et l'Ange* ; de François Pourbus, *la Cène* et le *Saint François recevant les stigmates* ; de Rubens, *Suzanne Fourment*, le *Paysage à l'Oiseleur*, le *Paysage au Puits* ; de Jordaens, *le Roi boit*, *le Jugement dernier* ; de Van Dyck, le somptueux *François de Moncàde*, *Renaud et Armide*, le *Gentilhomme à l'épée*, des portraits d'hommes ; la *Pastorale* de Van Thulden, des natures mortes de Snyders, *la Mise au tombeau* de Pieter Van Mol, *Ann Carr* de Lely, *Clélie passant le Tibre* de Van Diëpenbeeck, *Saint Charles Borromée* de Jacques Van Oost, des Brueghel de Velours et des Teniers.

Le XIX[e] siècle nous donne, avec le musée Napoléon : la *Chasse au sanglier*, de Paul de Vos, *le Changeur et sa femme*, de Quentin Metsys, *la Passion*, de Francken, *la Descente de croix*, du maître de *la Mort de Marie*.

A Louis XVIII l'on doit : l'*Instruction pastorale*, du Maître de Sainte-Gudule ; deux Jordaens de premier ordre, *Jupiter et la chèvre Amalthée*, le portrait d'homme dit de *l'Amiral Ruyter* ; de Teniers, une *Tentation de saint Antoine* et un *Tête-à-tête* ; de Corneille Huysmans, une *Lisière de forêt*.

Charles X n'apporte guère que le portrait de Philippe le Beau et de Charles-Quint, tandis que nous sommes redevables à Louis-Philippe du remarquable diptyque de *Carondelet*, par Gossart ; de la *Femme lisant*, du Maître des demi-figures, et de la *Famille*, d'Otto Venius.

Sous Napoléon III entrent *la Vierge et l'Enfant* de Thierry Bouts, la *Sainte Marie-Madeleine*, le *Saint Jean* et le triptyque de la *Résurrection* de Memling ; *David et Bethsabée*, de Jan Massys, et *l'Atelier*, de Daniel Ryckaert.

En 1869, le don de la collection La Caze augmente considérablement le fonds flamand par des esquisses de Rubens, des Brouwer, des Téniers, des Snyders, etc.

A partir de 1890, l'intérêt se porte de plus en plus vers ceux que l'on désigne sous le nom de primitifs ; dès lors, chaque année verra s'augmenter les richesses du Louvre en œuvres marquantes des XV[e] et XVI[e] siècles flamands.

Pour tout ce qui concerne la désignation, la provenance et les mesures des différents tableaux étudiés, c'est au très sûr travail de M. Louis Demonts que nous nous sommes reportés ; ce sont les indications de son catalogue de 1922 que l'on trouvera reproduites en tête des notices.



REPRODUCTIONS

DES

TABLEAUX

LES PRECURSEURS DES VAN EYCK

Une Vierge célèbre de Jean Van Eyck remontant aux environs de 1435-1436 sera le premier panneau décrit dans ces notices. Il ne faudrait pas en conclure cependant que le Louvre ne possède pas de peintures dues à des artistes flamands et antérieures à cette date.

Les découvertes de ces vingt cinq dernières années, au contraire, ont permis d'entrevoir avec un peu plus de netteté quelles furent les productions des Van Eyck à leurs débuts (avant 1417) et quel intense mouvement franco-flamand les a précédés ou accompagnés. Comme les artistes que nous voyons en grand nombre venir du Nord entre 1360 et 1415 ont travaillé soit à la cour du roi de France, soit surtout pour le duc Jean de Berry et pour les ducs de Bourgogne, on a placé leurs œuvres dans les salles de l'Ecole française primitive (PL. 1). Il est, en effet, difficile, dans l'état de nos connaissances actuelles, de distinguer ce qui est proprement français et proprement flamand. Mais ceci ne doit pas faire oublier, en tout cas, que ces peintres sont déjà signalés comme tels à Valenciennes, en Gueldre ou à Ypres, qu'ils arrivent formés à Paris, à Bourges ou à Dijon, et que nous pouvons en conclure avec quelque vraisemblance à l'existence, dès le dernier quart du XIVe siècle d'un important foyer artistique dans les Pays-Bas. Ainsi précédées et entourées, l'activité géniale des Van Eyck, l'apparition de leurs découvertes deviennent plus naturelles tout en restant aussi hautes. [illegible] xve siècle, dans les mêmes pays et en tant de points différents, à Bruges comme à Gand, à Tournai comme à Valenciennes, à Louvain comme à Harlem, naissent des œuvres picturales d'une telle qualité d'une telle variété.

On pourra donc, sans quitter le Louvre, avec le *Parement de Narbonne* d'André Beauneveu, avec les [illegible] avec le *Martyre de saint Denis*, qui est peut-être de Bellechose, avec la *Pieta* des ducs de Bourgogne, qui est peut-être de Malouel, connaître l'activité d'artistes flamands travaillant dans un milieu français pendant les dernières années du XIV^c^ ou les premières du XVe siècle (Voir le fascicule de l'Ecole française par M. Paul-André Lemoisne).

Evidemment l'étude plus détaillée devrait comprendre et les enluminures qui, elles du moins, nous restent en grand nombre, et les quelques tableaux d'autel qui ont échappé aux destructions et que l'on peut voir aujourd'hui à Ypres, à Anvers ou à Bruges, à Troyes, à Berlin ou à Londres et aussi les fragments de peintures murales conservées dans le pays même (à Gand et à Anderlecht surtout). Encore faudrait-il parler des tapisseries Angers, Tournai entre autres), de la sculpture qui, avec Claus Sluter, a joué un rôle si important, des documents précieux que peuvent fournir les décorations peintes ou gravées des tombes.

L'on verrait ainsi les progrès merveilleux se succéder pour ainsi dire de dix ans en dix ans, marqués schématiquement par André Beauneveu et Jehan de Bruges, avant 1370, par Jacquemart de Houdain et Broederlam avant 1390, par Malouel et Jacques Coene de Bruges, avant 1400, pour arriver enfin avec les frères Limbourg aux contemporains des Van Eyck. Ceux-ci apparaîtront alors, contrairement à ce que l'on croyait il y a seulement une quarantaine d'années, comme l'aboutissement lumineux d'un demi-siècle de recherches et d'efforts, où se croisent deux grands courants : l'un proprement local et septentrional, l'autre venu du Sud et surtout d'Italie.



P[illegible] Mort, Assomption et Couronnement de la Vierge.
[illegible] FRANCO-FLAMANDE, VERS 14[illegible]

Bibliogr. sommaire : Hulin de Loo et Van [illegible] l'Académie royale (*Bullet. de l'Académie Royale de Belgique*, t. VII. 1925, n° 10-12). — Durrieu (C[illegible] Paul). [illegible] Paris. 1922. — Jacques Mesnil. *Les origines de l'Art des Pays Bas au XVe siècle* (*Rev. de l'Art*, juillet sept. 1[illegible] *Jean de Berry* (*Gaz. des Beaux-Arts*, février 1920). — Id. ibid. *Une Pitié de Notre Seigneur* (*Monuments Piot*, t. XXIII) (1918 1919). — Hulin de Loo, les *Heures de Milan*, Bruxelles, 1911. — Durrieu (Cte Paul), [illegible].



PL. 2. — *La Vierge d'Autun* (*fragment*) JAN VAN EYCK.



Pl. 3. — *La Vierge d'Autun* ([illegible]). JAN VAN EYCK

janvier-février 1903). — Id. ibid. les *Heures de Turin*, Paris, 1902.

EYCK (JAN VAN). — Mort à Bruges avant le 9 juillet 1441.

Bibliogr. sommaire : La bibliographie des Van Eyck est considérable et assez confuse, les théories les plus diverses ayant été soutenues sur la participation des deux frères, l'origine et la date des différentes œuvres. En consultant :

Friedländer (Max J.), *Die Altniederlandische Malerei*, t. I Berlin, 1924, et, suivant, pour la participation et l'activité de Hubert : Hulin de Loo : *les Heures de Milan, Bruxelles*, 1911, notamment p. 33-35 — id. ibid. *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck* (*Bullet. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de Gand*, 1904) notamment p. 168-176. On aura, croyons-nous, un des exposés les mieux fondés de la question dans son ensemble et dans son état actuel

Pour plus de détails, on trouvera dans l'article de Friedländer (Max J.), au tome XI (1915) du *Dictionnaire* de Thieme, les indications bibliographiques jusqu'à cette date — recourir surtout à Weale (W. J. J.) *Hubert and John Van Eyck*, Londres, 1908. — Weale and Brockwell, *The Van Eycks and their art*, Londres, 1912

Depuis 1915 ajouter entre autres : Dvorak, *Das Rätsel der Kunst der Bruder Van Eyck*, Munich, 1925. Réunion d'articles antérieurs avec une introduction. — Schmarsow (A.), *Hubert und Jan Van Eyck*, Leipzig, 1924. — Conway (Sir Martin), *The Van Eycks and their followers*, Londres 1921. — Winkler (Friedr.), *Uber Verschollene Bilder der Bruder Van Eyck* (Jahrb. der preuss. Kunsts, Berlin, 1916, t. XXXVII, p. 287-302).

La Vierge d'Autun.

Bois. Haut. o m.66. Larg. o m.62. — Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.), *Die Altniederländische Malerei*, t. I, p. 95-97.

Une des très belles œuvres de Jan Van Eyck, une



PL. 4. — *La Salutation angélique* (page 5) VAN DER WEYDEN.

des plus caractéristiques de ce vigoureux génie. Le panneau n'est ni signé ni daté, mais il se rapproche par tant de points de la *Vierge au chanoine Van der Paele* (Bruges) de 1436 qu'il se place sans grand doute possible à la même époque. L'âge du donateur Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne, identifié par ses armoiries sur le *Jugement dernier de Beaune*, conduit aux mêmes conclusions. Il était né en 1376, et l'examen de ses traits sur le panneau du Louvre nous conduit aux approches de la soixantaine, donc encore une fois vers 1435-1436. Ne peut-on supposer, pure hypothèse, que Nicolas Rolin se fit peindre en 1435, moment où, par le succès de la *Paix d'Arras*, il atteignit, dit M Pirenne, « le point lumineux de sa carrière ».

Pour Jean Van Eyck lui-même, ce sont, semble-t-il, les années de bonheur et de plein succès. Venu sans doute des bords de la Meuse sans que nous connaissions sa date de naissance, il était depuis 1425 au service du duc Philippe le Bon, après avoir travaillé au moins depuis 1422 pour l'évêque Jean de Bavière, et sans doute aussi avant 1417 pour son frère Guillaume de Hollande (*Heures de Turin et Milan*). De 1425 à 1430, notre peintre est en missions lointaines en Espagne, en Portugal. Puis il se fixe à Bruges, termine le retable de l'*Agneau* (1432), commencé peut-être par Hubert (mort en 1426), et se marie vers 1433 Nous savons par des documents d'archives qu'il reçoit cette même année dans son atelier la visite du duc ; celui-ci, à la naissance de son premier enfant, en 1434, lui envoie six vases d'argent. Ce furent aussi les années de merveilleuses productions : 1434, *Portrait des Arnolfini* ; 1436, *Vierge du chanoine Van der Paele* ; 1437, la délicieuse *Sainte Barbe* du Musée d'Anvers, pour ne citer que des chefs-d'œuvre.

Ainsi entourée de beautés si hautes, la *Vierge au chancelier Rolin* garde cependant sa marque et sa signification particulière. Jamais ne fut plus visible dans l'œuvre du maître la rencontre des deux sensibilités qui composent la trame de son génie : le côté hiératique, qui semble venir de très loin ; réminiscences obscures de cultes sacrés rendus à des idoles étincelantes au fond de temples massifs et sombres, nuance peut-être orientale ou byzantine, que soulignent si bien la lourde architecutre romane aux chapiteaux bizarres, la richesse des vêtements, des orfèvreries et des tapis ; et d'autre part, le côté de clarté, d'air et d'espace si nettement indiqué par le vaste et lumineux paysage ; cette note-là vient peut-être de Hubert et c'est elle qui, par de lents développements, créera notre peinture moderne.

La *Vierge au chancelier Rolin* fut parmi les œuvres



Pl. 5. — *Triptyque de la famille Braque* (*fragment*) (*page 6*). Van der Weyden.

de Jan la plus imitée au xve siècle, on sait que Van der Weyden s'en inspira pour sa *Vierge peinte par saint Luc.* Ajoutons qu'un souvenir italien paraît se retrouver dans la galerie à trois arceaux, chère à Fra Angelico, et ceci est un point à retenir. Quant à la ville si joliment placée aux rives du fleuve qui anime le paysage, elle n'a pu être jusqu'à présent complètement identifiée : on a cru y reconnaître successivement Liége, Maestricht ou Lyon, sans être arrivé à une absolue certitude.

Le panneau est entré au Louvre en 1800 par les soins d'Alexandre Lenoir, venant directement de la collégiale d'Autun ; il avait été donné à cette église par le chancelier Rolin, père de Jean Rolin qui fut évêque d'Autun

VAN DER WEYDEN

(Rogier).— Tournai, vers 1399 — Bruxelles, le 16 juin 1464.

Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.), *Die Altniederlandische Malerei*, t. II, Berlin, 1924 — Winkler (Fr.) *Der Meister von Flemalle und [illegible] Van der Weyden*, Strasbourg, 1913, qui reste fondamental Les études suivantes de M. Hulin de Loo ont établi l'œuvre du Maître de Flemalle et sa probable identification avec Robert Campin Elles nous ont donné aussi notre connaissance actuelle de R. Van der Weyden : Hulin de Loo, *Sur la date de quelques [illegible]* (*Bullet. de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique*, 1911, [illegible]



Pl. [illegible] — *Triptyque de la famille Braque* [illegible] Van der Weyden.

Daret's Nativity (Burlington, 1911, t. 19, p. 218 223). — *An Authentic Work by Jacques Daret, in* 1434 (Burlington, 1909, t. 15, p 202 208). — Ajouter aussi : Wilhelm Stein *Die Bildnisse von Roger Van der Weyden* (Jahrb. der K preuss Kunsts., Berlin, 1926 1 heft. — Hulin de Loo, *Diptychs by Rogier Van der Weyden* (Burlington, août 1923 et avril 1924) — S Reinach, *A lost picture by Rogier Van der Weyden* (Burlington, 1923, p. 214-221.)

La Salutation angélique (Pl. 4). — *Catalogue, nº 2202. Bois. Haut. o m.86. Larg. o m.92.* — Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.), *Die Altniedcrlandische Malerei*, t. II, nº 9 de la liste, p. 94.

A côté du génie universel des Van Eyck, nous rencontrons, avec Roger de le Pasture ou Rogier Van der Weyden, une personnalité artistique de toute autre tendance Sans égaler les frères illustres, Rogier, cependant, créa une œuvre de premier ordre qui jouit d'une grande renommée. Ses peintures aux Pays Bas furent les plus copiées de toutes pendant cent cinquante ans et son influence fut immense, non seulement à Bruxelles, à Bruges ou à Gand, mais encore en Allemagne et nous savons que, d'Italie, les Sforza lui envoyèrent un élève pour qu'il se formât dans son atelier.

Au lieu de rendre la vie complète comme les Van Eyck, Rogier s'intéressa avant tout à la personne humaine, dans l'expression de ses sentiments violents ou douloureux : ainsi il apporta le pathétique dans



PL. 7. *Triptyque de la famille Braque* (*fragment*) (*page 6*) VAN DER WEYDEN

l'art. Peintre didactique et religieux, il voulut enseigner ; esprit clair et volonté droite, il simplifia pour arriver à son but : se faire aisément et rapidement comprendre. Il isole l'essentiel et arrive par suite dans ses compositions, à une ordonnance géométrique et architecturale, dans ses portraits à une stylisation qui diminuera le caractère de vie physique, mais accentuera l'intensité d'expression. Dans l'exécution, il marque le dessin, accuse la silhouette, au contraire des Van Eyck qui noient les contours dans les jeux d'ombres et de lumières.

Né à Tournai vers 1399 d'un père coutelier, il entre comme apprenti, le 5 mars 1427, chez Robert Campin (le maître de Flemalle sans doute), il est reçu franc maître à Tournai, le 1er août 1432. En 1435, il est établi à Bruxelles ; peintre de la Ville, il fait, vers 1450, un court voyage à Rome, et revient à Bruxelles, où il meurt en 1464.

Aucun tableau de Rogier n'est signé ; aucun de ceux que nous connaissons n'est authentiqué par des sources d'archives contemporaines, mais des traditions, qui paraissent fondées, existent pour deux peintures qui nous sont conservées : la *Descente de croix* célèbre de l'Escurial ; le *Calvaire*, de Scheut (aussi à l'Escurial). C'est en partant de ces deux panneaux que, par déductions successives, on a reconstitué l'œuvre de Van der Weyden.

La fraîche et séduisante *Annonciation* du Louvre est venue, en 1799, de la Galerie royale de Turin. Elle fut longtemps cataloguée comme d'un maître inconnu du XVe siècle ; mais, plus se précisait la personnalité du Maître de Flemalle (le présumé Robert Campin) et ses rapports avec ses élèves, grâce surtout aux hypothèses raisonnées de M. Hulin de Loo, plus il semblait probable que cette *Annonciation* était un travail de jeunesse de Rogier, antérieur sans doute à la *Descente de croix* de l'Escurial. La dépendance étroite avec le style du Maître de Flemalle se retrouve, en effet, dans les jeux de lumière provoqués par les volets à demi ouverts, dans l'ordonnance générale de la pièce ; le banc, la cheminée, les accessoires semblent venir du triptyque de Mérode. Par contre, le motif du lit, apparaissant dans une Annonciation, la pose et l'attitude de l'ange, sont déjà des marques propres à Rogier. Cette peinture peut approximativement se dater des environs de 1430.

Triptyque de la famille Braque (PL. 5, 6 et 7). — *Au centre* : le Christ Rédempteur entre la Vierge et saint Jean l'Evangéliste. — *Volet de gauche :* saint Jean-Baptiste. — *Volet de droite :* sainte Marie-Madeleine. — *Revers des volets :* Une tête de mort et une croix. — *Catalogue, nº 2195. Bois. Panneau du milieu. Haut. 0 m. 41. Larg. 0 m. 69. Volets. Haut. 0 m. 41. Larg. 0 m. 34.* — Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.), *Die Altniederlandische Malerei*, t. II, nº 26 de la liste, p. 21 et 100. — Paul Leprieur : *Un triptyque de Roger de La Pasture* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1913, t. II, p. 257-280).

Le Louvre possède dans ce triptyque un chef-d'œuvre de la maturité de l'artiste ; nous pouvons ici pleinement apprécier les caractères distinctifs de Van der Weyden, maintenant sûr de lui, que nous avions vu tout à l'heure suivre docilement dans sa jeunesse l'exemple de son maître, le présumé Robert Campin. L'œuvre est doublement belle par la haute spiritualité, par le sentiment contenu qui l'anime et par l'ordonnance, la conception pleine de style, qui la détermine, comme par le dessin si net, si profondément incisif. Rogier s'y montre même un coloriste plus chaud que d'habitude, lui qui souvent s'en tient à des tons un peu froids et pâles. Il semble bien que nous ayons ici un de ces petits autels portatifs si fréquents au moyen âge. Peut-être un souvenir touchant se joint-il à son origine : il porte au revers les armes des Braque et des Brabant ; nous savons ainsi qu'il appartint à Jehan Braque et à Catherine de Brabant, sa femme qui n'était âgée que de vingt ans lorsqu'elle devint veuve en 1452. On peut supposer, simple hypothèse hasardeuse, que c'est elle qui, en mémoire de son jeune époux, se procura ce triptyque ; en effet, fermé, il nous présente une tête de mort et une croix et nous rappelle l'incertitude des destinées humaines. Ouvert, au contraire, il montrait au chrétien du moyen âge,



Pl. X — *Déposition du Christ* [illegible]

avec une claire vision de lumière et d'espace, les figures fondamentales de sa religion, toutes ses raisons de croire et d'espérer. Rarement Rogier fut plus sobrement pathétique, plus discret dans son émotion.

Quant à la place de cette peinture dans la chronologie des œuvres de Rogier, M Hulin de Loo a remarqué que les armoiries avaient été ajoutées après coup ; il suppose donc que la confection du triptyque est anté-

rieure à sa commande par la famille Braque. Se basant sur des considérations de style, on daterait ce panneau d'entre 1445 et 1450 il se placerait directement après le *Jugement dernier* de Beaune dont il reproduit le Christ sévère et solennel, et un peu avant l'*Autel Bladelin* (vers 1445), aujourd'hui au Musée de Berlin.

Remarquons que même à ce moment où Rogier possède déjà son style propre, il n'oublie jamais complètement les productions de son maître; ici, ce sont les têtes du Christ et de la Vierge (coll. Johnson, à Philadelphie) par le Maître de Flemalle qui semblent bien avoir servi de prototypes.

L'œuvre nous est parvenue dans son intégrité, et, ce qui est plus rare encore pour des polyptyques de cette sorte, dans un état de conservation presque parfait. Nous pouvons la suivre chez les descendants des Braque Brabant jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Elle disparaît pour réapparaitre en 1845, à Londres; elle entre alors chez le marquis de Westminster à Grosvenor House: de là elle passe par héritage à Lady Theodora Guest à qui le Louvre l'acheta en 1913.

Deux dessins pour la tête de la Madeleine se trouvent au British (reproduits dans la Vasari Society, t. II, 1906-1907, nº 18-19). Une très bonne réplique de cette même tête existe dans la collection de M. Renders, à Bruges. On a émis l'hypothèse que c'était de la main de Memling une copie de l'œuvre de Rogier: cette supposition ne nous semble nullement impossible.

On trouvera dans le bel article de Leprieur, que nous avons cité, une description très complète du triptyque avec le relevé des inscriptions que faute de place, nous ne pouvons donner ici.



Pl. 9. — *La Vierge et l'Enfant* (*page 10*)
Dirk Bouts.

BOUTS LE VIEUX (Dirk) — Harlem, vers 1400-1415 — Louvain, 1475.

Bibliogr. sommaire: Friedländer (Max J.). *Die Altniederländische Malerei*, t. III, Berlin 1925 p. 1-55. — L'article du *Dictionnaire* de Thieme, t. IV (1910), donnera les indications sur la bibliographie antérieure à cette date.

Déposition du Christ (Pl.). — *Catalogue nº 2106. Bois. Haut. 0 m. 67. Larg. 0 m. 48.* — Bibliogr. sommaire: Friedländer (Max J.). *Die Altniederländische Malerei*, t. III nº 4 de la liste voir p. 38 et 105. — Benoit (Camille). *Chronique des Arts*, 1899. p. 143 et p. 150.

Avec Thierry Bouts, dès les environs des années 1450 apparaît une influence des Pays-Bas du Nord et proprement de Harlem. Le contact de ce courant septentrional, réaliste et vigoureux avec la forte empreinte de Rogier, produira l'art propre à Dirk Bouts, dont le style agira profondément sur le développement artistique du XVe siècle non seulement en Brabant et en Flandre, mais encore à Cologne et dans les villes du Rhin.

La date de naissance de Dirk Bouts nous est inconnue: elle se place sans doute entre 1400 et 1415; avant 1449 nous le trouvons installé à Louvain, venant de Harlem où il s'était formé et semble même avoir acquis une certaine notoriété. Il dut faire un séjour dans l'atelier de Rogier, car cette influence se révèle dans toutes ses productions. Dès 1462, mention est faite de ses œuvres par des documents écrits. De 1464 à 1468 il exécute le grand polyptyque de la *Cène* aujourd'hui réuni dans l'église Saint-Pierre de Louvain. En 1468, il porte le titre de peintre de la ville, et meurt en 1475 laissant inachevés les grands panneaux de la *Justice d'Othon* (Musée de Bruxelles). C'est croyons-nous Camille Benoit qui, le premier dans ses belles études sur Dirk Bouts proposa en 1899 d'attribuer à notre peintre ce panneau de la *Déposition de Croix*, donné autrefois à Van der Weyden. L'œuvre est bien de Bouts et voisine de sa maturité, proche du moment où les acquisitions apportées de Harlem vont se fondre avec les influences de Rogier pour créer la personnalité artistique du Maître. Nous devons être au voisinage des années 60, avant la *Cène* de Louvain. Le thème est nettement emprunté à Rogier: ce grand corps raide et maigre, barrant le panneau en diagonale c'est le Christ du triptyque de la *Vierge* à Grenade, de la *Déposition* entrée tout récemment au Prado. Mais déjà les caractéristiques propres à Bouts apparaissent: par exemple pathétique plus atténué que chez Rogier: avec lui la Mère embrassait son fils, saint Jean, doucement cherchant à l'écarter; ici la Vierge considère le Christ le soutenant seulement de ses bras joints: tout est plus calme et plus



Pl. 10. — *Chute des Réprouvés* (p. 19) DIRK BOUTS.

sobre de geste. Autre particularité : l'importance donnée au paysage ; que l'on compare, le fond du triptyque Braque et la peinture qui nous occupe actuellement, et l'on saisira bien la force nouvelle de naturalisme qu'apporte l'école de Harlem. Là, un paysage de simple ornementation, tendu comme une tapisserie, exécuté comme une miniature. Ici la scène nettement posée dans l'espace.

Cette *Déposition de Croix*, très belle par son émotion sobre, indique en plus dans le développement de la peinture flamande un point important. Elle est tout imprégnée de cet amour jeune pour la nature qui, par Gérard David et plus tard Patenier, va si profondément marquer l'art du XVIe siècle.

Une fort jolie réplique que M. Hulin de Loo attribue au Maître de la légende de sainte Lucie existe dans la collection Spiridon à Paris (sans doute le nº 4 de Friedländer, op. cit. p. 106), une copie d'atelier à Francfort, Institut Stadel nº 97 et une autre au Musée Wallraf-Richartz, à Cologne.

La Vierge et l'Enfant (Pl. 9). — *Catalogue, nº 2195^A. Bois. Haut. 0 m. 20. Larg. 0 m. 13. Acquise en 1868 à la vente Germeau. Collection de Napoléon III.* — Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.), *Die Altniederlandische Malerei*, t. III, nº 26 de la liste, p. 110

De quelques années plus tardive que le panneau précédent, la charmante petite Vierge sur fond d'or guilloché doit être un peu postérieure à 1465.



Pl. 11. — *Saint Augustin* (*page 11*). Juste de Gand.

Rappelant encore Van der Weyden, elle est déjà d'un type qui appartient à Bouts : le front plus large et plus développé, les cheveux si bizarrement dégarnis entre les tempes et le sommet du front, en forme de cœur, pourrait-on dire. Il faut remarquer l'harmonie jolie des draperies tombant dans un large mouvement général sans rien de sec ni de heurté.

Bouts, qui innova, dans ses figures de Vierges ou ses portraits, les fonds de paysage, se plaît ici à revenir à des dispositions plus anciennes ; son œil de peintre prend plaisir à voir chatoyer sans dureté des bleus, des rouges et des blancs, sur le chaud fond d'or emprunté aux vieilles peintures du XIVe siècle.

L'autre petit buste de Vierge de l'école de Bouts que possède le Louvre (nº 1904^B) n'est qu'une copie assez grossière de la jolie *Vierge* de Berlin, où la tête se détache audacieusement sur un beau paysage.

Chute des Réprouvés (Pl. 10) — *Catalogue, nº 1904^A. Bois. Haut. 1 m. 16. Larg. 0 m. 71.* Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.), *Die Altniederländische Malerei*, t. III, Berlin, 1925, nº 31 de la liste, voir p. 32-33. — O. Benesch, *Uber einige Handzeichnungen des XVe, Jahrhunderts* (Jahrbuch. der K. preuss Kunts., Berlin, 1925, p. 181). — Benoît (Camille). *Le panneau de la Chute des Réprouvés* (*Chroniques des Arts*, 1899, p. 132-133 et p. 143-144.) — Guiffrey (Jean), *Un tableau récemment donné au Musée du Louvre* (*Rev. de l'art ancien et moderne*, août 1898, p. 135-146.

Ce beau panneau est entré au Louvre en 1898 grâce à la générosité des héritiers du comte Duchâtel. Tout de suite, M. Jean Guiffrey et M. Camille Benoît eurent l'idée de rapprocher cette peinture, alors attribuée à Jérôme Bosch, d'une *Fontaine de vie* du musée de Lille, achetée en 1863, comme venant de l'abbaye de Tongerloo et donnée déjà à cette époque à Thierry Bouts, Camille Benoît, dans ses articles de la

Chronique des Arts (1899), prouva que cette suggestion était juste et devait s'appliquer aux deux tableaux, les mesures, aussi bien que le style, étant en concordance. Il est très possible que nous ayons là des morceaux détachés du *Jugement dernier*, qui fut commandé à Thierry Bouts vers 1468 par les magistrats de Louvain et qui aurait été terminé en 1472. Bouts semble s'être souvenu ici de Van der Weyden, dans son polyptyque de Beaune, et avoir connu plus ou moins directement la composition de Van Eyck (sans doute Hubert) représentant l'Enfer (Ermitage). La chute des corps, certains gestes de damnés, ceux qui se griffent les yeux, par exemple, paraissent fortement apparentés dans les deux œuvres, mais à côté de ces analogies, la conception, l'exécution et la tendance sont tout autres. Ici, l'idée d'ensemble fait place à un sentiment réaliste bien plus accentué. Thierry, dirait-on, a étudié d'après nature les gestes et les poses dont l'idée seule lui fut fournie par la scène de l'Ermitage. L'anatomie de ces corps, renversés tragiquement les uns sur les autres, est poussée avec un merveilleux souci de vérité et de science. Nous saisissons là, sur le vif, une note très particulière qu'apporte Bouts après l'art des Van Eyck, après l'art de Van der Weyden. D'étonnantes qualités de peintre se révèlent aussi dans ce tableau du Louvre, où les masses rocheuses d'un brun noir s'opposent aux colorations d'un beau bleu foncé de la mer à droite, et aux corps d'un rose jaunâtre des damnés. L'artiste a varié cette chaude base de couleurs par un jeu subtil d'opposition d'ombres et de lumières, qui font de cette vision d'épouvante et d'horreur, par la magie du coloris, une œuvre attirante et passionnante. Le Louvre possède un dessin assez voisin de cette *Chute des Réprouvés* signalé et publié dès 1898 par M. Jean Guiffrey dans son article de la *Revue de l'Art*, M. Otto Benesch, qui étudie à nouveau cette pièce, la croit antérieure au tableau. Nous y verrions, au contraire, la main d'un copiste, qui n'a pas senti la grandeur de la conception. C'est bien plutôt dans un joli dessin des *Offices*, à Florence, la femme qui s'enfonce un ongle dans l'œil, que nous trouverions une étude pour le tableau du Louvre où le même personnage, faisant le même geste, se retrouve au milieu du premier plan.



PL. 12. — *Saint Jean-Baptiste et sainte Marie Madeleine* (*page 14*).
MEMLING.

JUSTE DE GAND (JOOS VAN WASSENHOVE). — Né vers 1430-1435, travaille à Anvers et à Gand d'abord, en Italie ensuite, de 1460 à 1480. (Voir fascicule des Ecoles italiennes par M. Louis Hautecœur p. 63.)

Saint Augustin (PL. 11). — *Bois. Haut. 1 m. 16. Larg. 0 m. 62.* — Bibliogr. sommaire : Louis Demonts. *Essai sur Juste de Gand* (*La Revue d'Art*, 1925, p. 56-74). — Friedländer (Max-J.), *Die Altniederlandische Malerei*, t. III, Berlin, 1925, p. 74-94. — Winkler (Friedrich), *Ein voritalianisches Werk des Justus von Gent* (*Zeitschrift, f. bld, kunst*, 1916, t. 27, p. 321-327). — On trouvera, dans l'article de Winkler au tome XIX (1926) du *Dict.* de Thieme et dans Venturi, t. VII² (1913) p. 124



PL. 13. — *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* (page 14). MEMLING.



Pl. 14. — *Donateur en prière sous la protection de saint Jean-Baptiste* (page 14). MEMLING.

Storia dell'Arte, les indications bibliographiques.

Cette belle figure, qui fait partie d'une suite de treize autres philosophes, poètes ou pères de l'Eglise, conservés au Louvre, vient du palais d'Urbin; une autre série de quatorze compositions analogues et de même origine se trouvent aujourd'hui au palais Barbarini à Rome. Ces tableaux ont été exécutés à Urbin même, en 1476, et l'ensemble décorait la bibliothèque du duc Federigo qui existe encore aujourd'hui. Si nous en parlons ici, c'est qu'ils ont pour auteur un peintre gantois Joos van Wassenhove, dit Juste de Gand, et qu'ils sont particulièrement significatifs pour l'histoire si importante des rapports constants entre l'art italien et l'art flamand ; ils marquent une date dans cette longue suite d'influences qui s'exercent, nous l'avons vu, dès la fin du XIVe et se continuent au XVe, avec Van der Weyden. Ici, un peintre gantois est spécialement appelé par le duc Federigo pour décorer son palais d'Urbin, alors cependant que les artistes nationaux étaient nombreux et célèbres. Ainsi se prépare le grand mouvement qui va, au XVIe siècle entraîner vers le Midi toutes les tendances artistiques de la Flandre.

Considérés en eux-mêmes, ces panneaux sont fort intéressants dans l'évolution de Joos van Wassenhove, cet artiste original et doué que nous voyons dès 1464 travailler à Gand au voisinage immédiat de Hugo van der Goes, le plus grand maître des Pays-Bas dans la deuxième moitié du XVe siècle. Grâce aux découvertes de M. Winkler et de M. Demonts, nous connaissons maintenant quelques-unes des œuvres que Joos a produites dans son pays natal : *le Grand Calvaire*, de Saint-Bavon, la *Mort de la Vierge*, de la collection Santo-Canale, à Palerme, l'*Epiphanie*, Seligman à New-York. Aussi lorsque viendra en 1468 le départ pour l'Italie et qu'apparaîtront les œuvres faites à Urbin (1473, la *Cène* célèbre ; 1476 les *Philosophes*) nous pourrons, par comparaison, apprécier toutes les caractéristiques des changements produits par cette complète transplantation ; nous verrons le familier de Hugo van der Goes se muer en un hôte important et apprécié de cette Cour raffinée et humaniste du duc Federigo.

Nous ne pouvons indiquer ici tout ce qu'il y aurait à noter dans ces « portraits » du Louvre, tout ce qui vient de la formation gantoise de Joos van Wassenhove tout ce qui tient encore à Van der Weyden, et par contre tout ce qui est emprunté à l'Italie, à Pierro della Francesca, à Melozzo da Forli. Nous avons simplement voulu marquer ici leur importance aussi bien pour l'école italienne que pour l'école flamande. Souhaitons que le Louvre veuille bien lors d'un prochain remaniement, tirer du sommeil des réserves les peintures de cette suite qui y dorment encore et donner à ces œuvres une place digne de leur valeur.

On trouvera dans Friedländer une description complète de l'ensemble tel qu'il se présentait dans la bibliothèque au palais d'Urbin.

MEMLING (Hans). — Vers 1433-1435, région de Mayence — 11 août 1494 à Bruges.

Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.), *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1921. — Conway (Sir Martin), *The Van Eycks and their followers*, Londres, 1921. — A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. V, 1re partie (1912). Article de de Fourcaud, p. 226-237. — Voll (Karl), *Memling* dans *Klassiker der Kunst*, t. XIV, 1909, avec de nombreuses reproductions, dont le classement chronologique serait à revoir. — Weale (James), *Hans Memlinc*, Londres, 1901.

Saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine (Pl. 12). — *Catalogue, n° 2024 et 2025. Bois. Haut. 0 m. 48. Larg. 0 m. 12.* — Bibliogr. : Weale (James), *ouvr. cit.*, p. 102.

Hans Memling procède directement de l'art de Van der Weyden, en ce sens qu'il lui emprunte fort souvent compositions et personnages, mais les deux personnalités sont nettement différentes. Au sentiment tragique, âpre et tourmenté, succède une impression de calme, de douceur, presque de monotonie et de demi-sommeil. Grâce, en partie, à la tendre piété répandue dans ses œuvres, Memling connut au XIXe siècle une réputation au-dessus de son mérite qui, cependant, est fort grand. Il sembla longtemps que tout le XVe siècle artistique des Pays-Bas aboutissait à son nom et se glorifiait en lui. Aujourd'hui, les jugements ont été revisés ; nous voyons mieux que le siècle est commandé par le puissant génie des Van Eyck, les créations de Van der Weyden, de Bouts ou de Van der Goes ; nous apprécions mieux ainsi la place occupée par un Memling, sagement et studieusement occupé à traduire, dans un style charmant, avec de belles couleurs et de doux mouvements, les grandes découvertes de ses prédécesseurs. Il appliquera son immense talent de peintre et sa grande habileté technique à de saintes scènes appropriées aux âmes pieuses et aux novices de couvents. C'est là son domaine, et dans ce domaine il est inimitable. Grand dans le portrait, il n'atteindra pas cependant la force d'intuition et de stylisation d'un Van der Weyden, sans même parler des écrasantes productions des Van Eyck.

Nous connaissons peu de choses sur ses origines et nous savons seulement qu'il était né dans la région de Mayence (sans doute vers 1433 35). Il dut venir fort tôt dans l'atelier de Van der Weyden car rien de l'art propre à son pays natal ne se retrouve dans son œuvre. Vers 1467, il apparaît à Bruges et semble travailler dans cette ville sans interruption jusqu'à sa mort le 11 août 1494. Sa manière varia fort peu : aussi le classement de ses productions non datées est-il délicat.

Les deux panneaux qui nous occupent, après avoir passé dans la collection du prince Lucien Bonaparte, puis dans celle du roi Guillaume II de Hollande, ont été acquis par le Louvre en 1851 à la vente du baron de Fagel pour 11.728 francs. Ce sont deux volets d'autel qui ont été sciés dans leur épaisseur : le centre du retable dont ils faisaient partie est perdu et le sujet même oublié. Les deux revers qui représentent saint Etienne et saint Christophe auraient été à Weimar (d'après la liste de Friedländer). Ce *Saint Jean* et cette *Sainte Madeleine* sont deux exquises peintures : format et sujet convenaient à Memling ; ses qualités de piété et de tendresse, son beau tempérament de peintre précieux et minutieux purent ici se donner libre carrière. A cause du coloris qui rappelle le *Saint Sébastien* du musée de Bruxelles, à cause des types assez voisins de ceux de Bouts, à cause de l'horizon élevé, nous les daterions volontiers des environs de 1470.

Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie (Pl. 13). — ***Donateur en prière sous la protection de saint Jean-Baptiste*** (Pl. 14). — *Catalogue, n°s 2027 et 2027^A^. Bois. Haut. 0 m. 27. Larg. 0 m. 15.* — Bibliogr. sommaire : Weale (James), *ouvr. cit.*, p. 101.

Par une heureuse fortune, le Louvre possède, ici, un charmant diptyque dont les deux parties avaient été longtemps séparées. Le volet de gauche représente la Vierge avec sainte Catherine d'Alexandrie, sainte Barbe, sainte Agnès, sainte Cécile, sainte Marguerite et sainte Lucie devant une haie de roses, dans un joli paysage de parc boisé, aux lointains accidentés. Il fut légué au Louvre en 1881 par M. Gatteaux. Sur le volet de droite est peint le donateur, Jean du Cellier,



Pl. 15. *Portrait de femme âgée* [illegible] — Memling.

membre de la Corporation des marchands d'épices de Bruges (identifié par ses armoiries), protégé par saint Jean-Baptiste avec saint Georges et saint Jean l'Evangéliste dans le fond ; ce panneau fut donné au Louvre en 1894 par Mme André : il y a là un heureux exemple de ce que peuvent faire les musées pour réunir des œuvres brutalement séparées dans des ventes malencontreuses. Cette assemblée de Vierges saintes était l'un des sujets favoris de Memling, conforme à son génie propre ; aussi semble-t-il s'y être appliqué avec un bonheur particulier. Nous avons ici l'une des premières versions d'une composition souvent répétée, par exemple dans la *Vierge* sous une treille entre sainte Barbe et sainte Catherine (anc. collect. Goldschmidt à Paris, reproduite, K. Voll, p. 138), aujourd'hui à New-York, collection Altmann, et finalement dans le célèbre *Mariage mystique de l'hôpital Saint-Jean* à Bruges. D'après la remarque de M. Hulin de Loo (cours de licence, 1924), la peinture du Louvre doit être la plus ancienne de la série, car on y trouve le bras droit de la sainte Catherine exagérément allongé pour atteindre la main de l'Enfant, défaut corrigé dans les autres représentations. Le tableau serait donc de plusieurs années antérieur à 1479, moment où



Pl. 16. — *La Vierge et l'Enfant, entre saint Jacques et saint Dominique* (page 16). MEMLING.

le grand triptyque de l'hôpital de Bruges est terminé et signé.

Cette image de la Vierge en sainte compagnie devant une haie de roses ou sous une treille, ce n'est pas Memling qui l'a inventée : en effet, au musée de Vérone, nous voyons déjà une Vierge sous une treille de Stefano da Zevio et nous trouvons des réunions analogues dans la fameuse gravure du Cabinet des Estampes de Bruxelles dont la date, 1418 ou 1448, a donné lieu à de si ardentes discussions, et aussi dans les petits panneaux de la collection Carrand au Bargello de Florence.

Portrait de femme âgée (Pl. 15). — *Catalogue, nº 2025B. — Bois. Haut. 0 m. 35. Larg 0 m. 29.* — Bibliogr. sommaire : Voll. Memling, t. XIV *des klassiker der Kunst*, p. 75. — Paul Leprieur, *Portrait de vieille femme par Hans Memling* (*Bullet. des Musées de France*, 1908, p. 81-82. — *Art. in France. The Museums* (Burlington, t. 13, 1908, p. 231). — Bode (W.), *Un Ritratto del Memling al Louvre* (*Rass. d'Arte* 1908, t. VIII, p. 154). — Hulin de Loo, *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges*, 1902, nº 71.

Ce panneau était autrefois dans la collection du chevalier Meazza de Milan (1884), réuni à son pendant, le portrait d'homme âgé, entré, en 1896, au Musée de Berlin. Le tableau qui nous occupe passa successivement par les collections Warneck et Nardus et fut acheté par le Louvre en 1908 à M Kleinberger pour la somme de 200 000 francs.

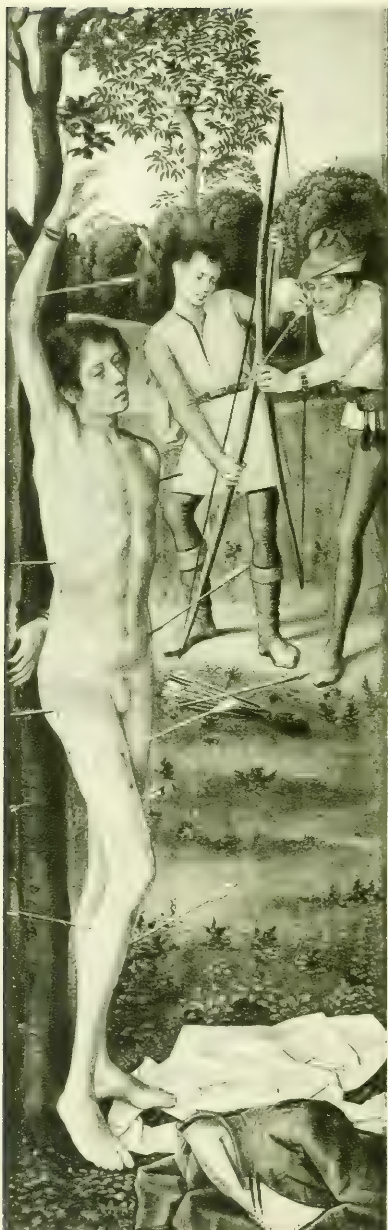
C'est une des plus belles et des plus importantes productions de Memling : la figure, solidement construite, sans dureté, les traits nettement marqués avec un évident parti pris de réalisme, mais la belle expression sérieuse, méditative, adoucissant ce vieux visage et lui donnant sa beauté. La mise en page est harmonieuse avec le voile du hennin qui encadre la figure et s'oppose par sa blancheur aux tons chauds de la fourrure et de la robe. Ce portrait peut approximativement se dater des années 1470-75 : le costume de l'homme (Berlin) indiquerait même 1460, mais il faut remarquer qu'il est à l'âge où l'on ne suit plus la mode ; l'horizon élevé montre que l'influence de Van der Weyden est encore proche et que nous sommes dans la première période des œuvres connues. Le tableau du Louvre serait donc antérieur aux deux pendants de Bruxelles, Guillaume Moreel et sa femme, et de très peu postérieur au Grand Bâtard de Bourgogne, à Chantilly et à Dresde.

Remarquons que cette disposition où la tête du modèle se détache sur une paroi à côté d'un paysage vu par une baie semble avoir été employée pour la première fois, et bien timidement, par Bouts dans le portrait d'homme de la National Gallery daté de 1462 (nº 943).

La Vierge et l'Enfant, entre saint Jacques et saint Dominique, adorés par des donateurs (Vierge de Jacques Floreins) — (Pl. 16 et 17) *Catalogue, nº 2026. Bois. Haut. 1 m 30. Larg 1 m. 57.* — Bibliogr. sommaire : Voll, *Memling Klassiker der Kunst*, t. XIV, p. 65. — Weale (James), *ouvr. cité*, p. 50.



Pl. 17. — *La Vierge et l'Enfant, entre saint Jacques et saint Dominique (fragment).* Memling.



PL. 18. — *Fragment de la planche 19.*

Ce tableau fut commandé par Jacques Floreins, le frère cadet de ce Jean Floreins qui était entré en 1472 dans la confrérie de l'Hôpital Saint-Jean et lui avait fait don du joli petit triptyque de l'*Adoration des Mages*, également exécuté par Memling. Jacques Floreins, comme plusieurs de ses proches, faisait partie de l'active et riche corporation des marchands d'épices, à Bruges, et il avait épousé une jeune fille espagnole de la famille des Quintanaduena qui lui avait donné les dix-neuf enfants représentés dans le tableau de Memling. La famille Floreins semble avoir été décimée par la terrible peste qui ravagea Bruges en 1489. A cette date, en effet, nous voyons disparaître brusquement Jacques Floreins, celui qui commanda le tableau, un certain Jean et un certain Adrien Floreins, tandis que le Jean Floreins, celui dont nous avons déjà parlé, le frère aîné de Jacques, resta seul vivant de la Confrérie de l'Hôpital Saint-Jean, tous ses compagnons ayant été enlevés par l'épidémie. Ces tristes événements datent par eux-mêmes la peinture du Louvre : Jacques Floreins y figure encore, le portrait est si expressif qu'il fut sûrement fait d'après nature ; sa femme, par contre, est déjà en habit de veuve. Nous pouvons donc supposer avec quelque vraisemblance que le panneau fut commandé peu avant 1489, achevé peu après 1489; il suivrait ainsi de peu l'achèvement de la *Châsse de sainte Ursule*, serait postérieur de deux ans au beau retable de Martin de Nieuwenhove à Bruges, daté de 1487, et précéderait le grand retable de Lübeck qui est de 1491. La Vierge de Jacques Floreins ferait donc partie des œuvres de la dernière période. C'est un beau tableau grave et austère, ordonné comme une exacte cérémonie d'église, réglée par une sévère maîtrise. La composition générale avec les deux groupes des nombreux enfants se pressant des deux côtés, la sombre harmonie des noirs, des violets profonds et des blancs lui donnent une allure et une note rares dans toute la production de Memling. Il est possible que la veuve de Jacques Floreins, après la mort de son mari, ait emporté dans son pays natal le présent tableau. Il passa en effet dans la collection du général d'Armagnac, rassemblée pour la plus grande part en Espagne. Il fut ensuite légué en 1878 au Louvre par Mme la comtesse Duchâtel.

Le Martyre de saint Sébastien, la Résurrection du Christ, l'Ascension. Triptyque (PL. 18 et 19). — *Catalogue, n° 2028. Bois. Haut. 0 m. 61. Larg. 0 m. 81.* — Bibliogr. sommaire : Hulin de Loo, *Catalogue critique*, Bruges, 1902, n° 69 (à propos du tabl. de Bruxelles).

Ce triptyque fut acheté en 1860 à la vente Vallardi pour 13.500 francs. Il appartient à la dernière époque de la production de Memling et nous saisissons bien ici une des particularités de son travail : l'utilisation à bien des années de distance de compositions déjà anciennes ; ainsi dans le volet de gauche réapparaît le martyre de saint Sébastien, fortement inspiré de celui de Bruxelles, une des œuvres de jeunesse. Notons dans la scène du Louvre un amaigrissement marqué des types, un plus large emploi du clair-obscur, des tons moins francs, plus fondus et bien moins chauds. Dans la partie centrale, on voit des guirlandes de fruits soutenues par des *putti*, motifs que Memling avait déjà employés dans le triptyque de la *Vierge et des deux saints Jean* à Vienne. C'est là une preuve indéniable de l'influence italienne, cette charmante décoration se rencontrant chez Lucca della Robbia (sacristie de Santa Maria Novella, à Florence), et auparavant chez Mantegna, notamment dans un triptyque avec prédelle, à San Zenon (Klassiker der Kunst, t. XVI, p. 78-81). Une telle ornementation était du reste traditionnelle en Italie et, dès le XIVe siècle, nous retrouvons des guirlandes soutenues par des anges dans une



Pl. 19. — *Le Martyre de saint Sébastien, la Résurrection du Christ et l'Ascension* (*page 18*) Memling.

Présentation au Temple, d'Ambrogio Lorenzetti, au Musée des Offices (n° 8346 du catal. de 1923).

Ce triptyque de Memling est donc important ; il nous donne la preuve que, aux environs de 1490, des courants étrangers agissaient sur le milieu, cependant fortement particulariste, des peintres brugeois.

L'intérêt qu'offre ce panneau pour l'histoire de l'art semble surpasser ses mérites proprement artistiques.

GÉRARD DAVID. — Né sans doute à Oudewater, vers 1460 — Bruges, le 13 août 1523.

Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max-J.), *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1921, p. 63. — A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. V, 1re part., Article de de Fourcaud, p. 237. — Bodenhausen, *Gérard David*, Munich, 1905, qui reste l'ouvrage type à consulter. Compléter par l'article de Winkler et la bibliogr., dans le *Dictionnaire* de Thieme, t. VIII (1913), en ajoutant : F. Winkler, *G. David und die Brügger Miniaturmalerei* (*Monatshefte für Kunstwis*, juillet 1913, p. 271-280). Bodenhausen und Valentiner. *Zum Werk Gerard Davids* (*Zeitschrift für bild. Kunst*, t. XXII N. F., 1911, p. 183-189).

Triptyque de Marie (Pl. 20 et 21). — *Catalogue, n° 2202*[illegible] *Centre* : la Vierge et l'Enfant ; *volet de gauche* : le donateur Jean de Sedano et son fils sous la protection de saint Jean-Baptiste, *volet de droite* : la femme du donateur avec saint Jean l'Evangéliste. *Revers des volets* : Adam et Eve. — *Bois. Panneau du milieu. Haut. 0 m. 95. Larg. 0 m. 70. Volets. Haut. 0 m. 91. Larg. 0 m. 30.* — Bibliogr. sommaire : Bodenhausen, *ouvr. cité*, n° 12 de la liste, p. 111-115.

Le triptyque est entré au Louvre en 1890 venant de la collection Garriga à Madrid. Bien que sa conservation soit loin d'être parfaite, bien que ses qualités intrinsèques d'œuvre d'art ne soient pas de premier ordre, il est cependant intéressant par plusieurs points. C'est une conception de jeunesse de Gérard David, ce beau peintre né sans doute à Oudewater (entre Gouda et Utrecht) vers 1460, qui se fait recevoir franc-maître à Bruges en 1484, dans les années de grande splendeur, se pénètre des souvenirs encore tout récents de Van Eyck, connaît les œuvres de Van der Weyden, voit travailler Memling, l'admire et l'imite, acquiert après sa disparition honneur et réputation et meurt le 13 août 1523 au moment où sa ville d'adoption touchée par le déclin va s'endormir pour de longs siècles. Avec lui finit la période active de l'école de Bruges. Anvers, visitée un moment, semble-t-il, vers 1515 par notre peintre, sera désormais le centre de l'art et de l'esprit nouveau. Mais Gérard David ne clôture pas seulement un monde ; en même temps, il annonce et il crée. C'est par lui en effet que se développe en Flandre, que passera à Anvers avec Patenier le goût du paysage. Ce goût, il le doit sans doute à son origine : on sait que, dès le milieu du xve siècle, ce genre est en honneur dans les Pays-Bas du Nord. Or, on connaît des œuvres de la première période de G. David (*Mise en Croix*, de la National Gallery, n° 3067 ; *Saintes Femmes et cavaliers*, du Musée d'Anvers, n° 179-180, où se remarque clairement l'influence de Harlem ; il est donc à supposer qu'il s'est formé de ces côtés.

Le triptyque du Louvre paraît dater de la seconde période, celle de l'arrivée à Bruges et du contact avec les grandes œuvres de Van Eyck, Van der Weyden, Memling. Du reste, les donateurs, Jean de Sedano et sa femme que M. Hulin a pu identifier par leurs armoiries, y paraissent d'une quinzaine d'années plus jeunes que dans les *Noces de Cana*, tableau que l'on peut placer, comme nous le verrons, aux environs de 1503. Le style et aussi les costumes concordent bien avec cette période 1485-1490. Quant au caractère même de G. David, il apparaît dans cette façon droite



PL. 20. — *Triptyque de Marie* (page 1.). GÉRARD DAVID.

et raide de placer ses personnages un peu comme des statues ; c'est là une marque de ses origines hollandaises et qui sera sensible même dans les œuvres de la maturité. D'autre part, l'influence de Van Eyck, est visible dans la Vierge, le trône et l'Enfant ; Memling, surtout le Memling du triptyque Chatsworth, se retrouve dans les saints. Ce qu'il y a de très frappant ici, c'est la grandeur du paysage qui se développe avec une large unité dans les trois parties du retable. Le fait est peu fréquent dans l'école brugeoise antérieure : généralement, chaque panneau forme une scène séparée avec un fond plus ou moins particulier.

Noces de Cana (PL. 22). — *Catalogue, n° 1957. Bois. Haut. 0 m. 96. Larg. 1 m. 28. Conservé jusqu'en 1580 à la chapelle du Saint-Sang à Bruges d'après une opinion discutée de J. Weale. Collection Louis XIV.* — Bibliogr. sommaire : Bodenhausen, *ouvr. cité*, n° 19 de la liste, p. 139-143.

Gérard David se montre ici au début de sa maturité. Par le style, par le costume des donateurs, le tableau se date, comme nous l'avons dit, des environs de 1503. C'est l'année où Jean Sedano, qui figure agenouillé dans le tableau, entra dans la Confrérie du Saint-Sang, et nous le voyons revêtu de l'habit propre à cette Société. Le panneau est donc au plus tôt de 1503 ; d'autre part, il présente encore des rapports assez étroits avec la *Légende de Cambyse* (1498) au Musée communal de Bruges. On ne peut donc guère s'éloigner, pour placer cette peinture, des premières années du XVIe siècle.



PL. 21 — *Triptyque de Marie* (revers des volets) (page 1.). GÉRARD DAVID.

Des changements importants se révèlent depuis le triptyque de Marie ; la palette a pris de la chaleur et de la force ; les personnages ont quelque peu perdu cet aspect de statues en bois ; mais dans cette scène, cependant, où tous devraient marquer la surprise du miracle qui s'opère, les assistants conservent leur attitude figée de gens en prière. Même dans ses meilleures productions, un *Autel de sainte Catherine* ou un *Chanoine avec des saints*, à Londres, une *Vierge parmi les saintes* à Rouen, Gérard David gardera cette note d'immobilité et de calme. Le sens du mouvement lui manquera toujours, comme la fantaisie et l'invention, mais il fut hanté par le coloris profond et chaud des Van Eyck et de tous

les peintres du XVe siècle ; il est peut-être celui qui s'en est le plus rapproché. Il sut retracer en précieuses harmonies de tons des scènes inventées par d'autres, leur donner de la grandeur par la beauté de son métier et son calme religieux. Tel est ici le cas. Il suffit de comparer le miracle du Louvre avec une miniature des *Très Belles Heures de Notre-Dame*, du duc de Berry (collect. Rothschild, p. 68), reprise du reste dans les *Grandes Heures*, du duc de Berry (*Bibl. Nationale, ms. lat.* 919-f.41), pour voir que G. David n'a rien inventé et s'est reporté à une composition bien antérieure. Mais il sut lui imprimer un style qui est bien à lui et d'une anecdote faire une œuvre pleine de largeur et de dignité. Ce fut, somme toute, un noble artiste ; Bruges, remplie encore de richesses, de gloire et de trésors, mais déjà à son déclin, sut trouver le



Pl. 22. — *Noces de Cana* ([illegible]) GÉRARD DAVID.

peintre qui convenait à ses dernières années de puissance et de rayonnement.

On connaît trois répliques de la composition du Louvre (Coll. Metzl à Berlin-Moskau. Musée de Stockholm, nº 422. Sacristie de la cathédrale de Plaisance) ; toutes trois ne paraissent pas être de la main de Gérard David ; représentant la même scène avec des variantes légères, aucune ne peut expliquer la bizarre disposition du serviteur qui semble tourné plutôt vers le donateur que vers le Christ bénissant ; pour nous, c'est là une ancienne survivance des miniatures dont nous avons parlé, et où le serviteur présentait au Christ, assis tout à fait à droite, une des six jarres.

Le tableau du Louvre a donné lieu à de nombreuses discussions ; on voulut y voir la collaboration d'un élève. La marque du maître nous semble cependant inscrite dans cette peinture. Les faiblesses que l'on y a relevées peuvent s'expliquer peut-être par la date de la production. C'est le moment où Gérard David se cherche encore lui-même avant de s'engager dans la voie qui va le mener aux grandes œuvres et à la célébrité.

JEAN PROVOST. — Mons, vers 1462-1465 — 1529 (janvier), à Bruges.

Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max-J.), *Van Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1921, p. 118-122. — Weale (James), *Burlington Magazine*, 1903, t. 2, p. 331. — Hulin de Loo, *Quelques peintres brugeois de la première moitié du XVIe siècle* (dans la 5e livraison de *l'Art et la Vie*, édition française de *Kunst en Leven*, Bruges, 1902, p. 1-40 (Etude fondamentale ; modèle du genre). — Weale (James) : *Jean Prévost* (*Le Beffroi* t. IV 1872-73, p. 205-215).

Sainte ou donatrice lisant (au revers, Sainte dans une niche) (Pl. 23 et 24). — *Catalogue, nº 2202^C. Bois. Haut. 0 m. 80. Larg. 0 m. 47.*

Cette jolie sainte ou donatrice lisant, acquise par le Louvre en 1902 à la vente Lelong, si fine, mais si sérieuse, et si grave est une œuvre caractéristique de Jean Provost. Né à Mons vers 1462, reçu franc maître à Anvers en 1493, Provost arrive à Bruges dès 1494 apportant avec lui et l'influence de Metsys, visible dans toute sa production, et le goût des idées et des modes nouvelles. Dans l'école de Bruges finissante, à côté de Gérard David attaché au passé, Provost représente l'esprit ouvert à l'humanisme et aux tendances déjà actives de la Renaissance. Formé aux bonnes traditions d'atelier, il reste encore par le métier



Pl. 23. — *Sainte ou donatrice, lisant* (page 21). JEAN PROVOST.

(page 21)

un peintre du xve siècle, et se distingue ainsi nettement de Van Orley ou du Maître de la Mort de Marie, comme l'a si justement montré M. Hulin de Loo, mais, par la mentalité, il est bien du siècle qui commence.

Quand Dürer, en 1521, arrive à Bruges, il descend chez Provost qui était venu à sa rencontre jusqu'à Anvers, il fait son portrait ; il ne voit pas Gérard David ; en tout cas il n'en parle pas. David est déjà le peintre de l'ancien temps, celui dont les recherches ne sont plus d'accord avec la mode du jour. Un tel fait est significatif pour le connaissance de Bruges, en 1521.

La *Sainte* du Louvre paraît antérieure au *Jugement dernier* du Musée communal de Bruges, le tableau type de Provost, le seul qui soit authentiqué par des documents et qui date de 1525. Elle doit être à peu près contemporaine des deux étranges panneaux de *l'Homme* et de *la Mort* au Musée communal de Bruges et se placer aux environs de 1520 ; cette peinture est en tout cas fort importante pour l'art et la conception de Provost, intermédiaires entre les traditions purement brugeoises : sainteté de Memling, sérieux religieux de Gérard David, et les tendances d'Anvers représentées par la grâce raffinée, sensuelle et vivante de Quentin Metsys. Remarquons que la *Sainte lisant* a comme pendant un volet du Prado (n° 1443) représentant un patriarche (?) assis dans un décor analogue. Au revers du volet du Louvre, est une jolie figure en grisaille, une sainte Claire déjà âgée.



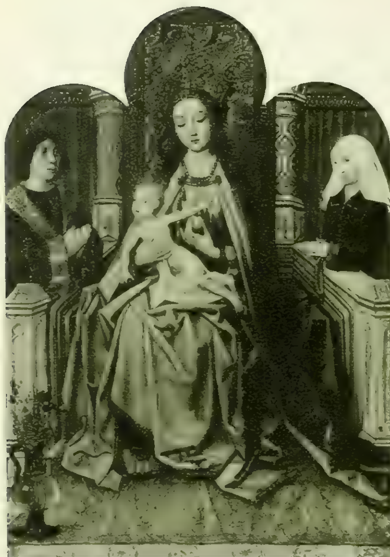
Pl. 24. — *Sainte Claire* (?) (*page 21*). Jean Provost.

MAITRE GANTOIS. — Travaillant vers 1500.

La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs (Pl. 25). — *Catalogue, n° 998 D. Haut. 0 m. 71. Larg. 0 m. 55. Don de M.-E. M. Bancel en 1884. Vient de l'ancienne collection du duc de Parme.* — Bibliogr. sommaire : Conway (Sir Martin), *The Van Eycks and their followers*, Londres, 1921, p. 188-189. — Winkler (Fr.). *Ein Nachfolger des Hugo Van der Goes* (*Amtliche Berichte aus der König. Kunsts* : janvier 1916, p. 69-76. — Joseph Destrée, *Hugo Van der Goes*, Bruxelles, 1914, voir p. 169 et 171. — F. de Mély. *La signature du peintre Jehan Perréal* (*Revue de la Renaissance*, 1904, p. 91-92).

Ce charmant tableau donna lieu à maintes controverses. Son histoire, depuis qu'il est entré au Louvre, est un excellent exemple des difficultés rencontrées par les courageux savants qui, peu à peu, dégagèrent pour nous la figure de ce xve et de ce xvie siècle artistiques si totalement oubliés, pour nos contrées tout au moins, jusqu'aux premières années du xixe siècle. Attribuée d'abord à Jehan Perréal à cause des initiales J. P., qui figurent sur les piliers des prie-Dieu, et qui ne sont peut-être que les initiales des donateurs, cette *Vierge* fut exposée sous ce nom aux Primitifs français de 1904.

M. de Mély, appliquant un principe qui l'a conduit à d'intéressantes découvertes, a vu, en différents points du panneau, la répétition des initiales I. P. et la date 1490. Cependant, ceux qui s'occupaient à classer les diverses écoles régionales aux Pays-Bas n'avaient pas tardé à remarquer que cette peinture du Louvre présentait des rapports étroits avec l'atelier de Van der Goes : le type de la Vierge et de l'Enfant, par exemple, extrêmement voisin de la Vierge de Francfort à l'Institut Städel (reproduite dans J. Destrée, *Hugo Van der Goes*, p. 4). Un examen plus attentif montra que le coloris, le faire et le goût de la nature morte, comme la technique étaient d'un artiste flamand. M. Hulin de Loo fut donc amené à constituer, autour de cette Vierge du Louvre, un groupe de peintures présentant des caractères communs ; plusieurs d'entre elles, du reste, semblaient avoir été faites pour des églises gantoises. Ainsi fut mise en évidence l'activité d'un imitateur de Hugo Van der Goes, travaillant à Gand dans les dernières années du xve ou au commencement du xvie. C'est à ce maître inconnu que l'on donnerait, entre autres : la *Famille de sainte Anne*, au Musée de Gand (n° 1906^B^), un petit diptyque



Pl. 25. — *La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs.* (*page 23*) Maître Gantois vers 1500.

volet, les *Trois Maries en pleurs*, aujourd'hui aussi au Louvre (n° 1952C). Le centre fut acquis en 1889, les *Trois Maries* furent données en 1903 par M. Claude Lafontaine.

Colin de Coter est un artiste franchement archaïque, dont le nom nous est connu par sa signature inscrite sur des bordures de vêtements dans plusieurs de ses œuvres (par exemple dans les *Trois Maries* citées plus haut, sur le panneau de *Saint Luc* à l'église de Vieure, près de Moulins, et sur la *Vierge*, signalée par M. Hensler). Malheureusement, il n'ajouta jamais la moindre date, aussi une certaine incertitude règne-t-elle au sujet de l'époque de sa production. On peut supposer qu'il est identique avec un Colin, de Bruxelles, qui apparaît, vers 1493, dans les Gildes d'Anvers.

Colin de Coter, en tout cas, à une période avancée du xve siècle, ou peut-être même dans les premières années du xvie siècle, semble travailler presque uniquement sous l'influence du Maître de Flémalle ou de Rogier ; il copie souvent leurs œuvres et paraît étranger à tout le grand mouvement qui va résulter des recherches et des réalisations de maîtres tels que Gérard David, Patenier ou Quentin Metsys ; ceux-ci, cependant, durent être à peu près ses contemporains.

Colin affectionne les larges formats et cherche vainement à obtenir des effets décoratifs en agrandissant des compositions empruntées à ses prédécesseurs et qui valaient surtout par l'expression et par la sûreté du dessin ; d'où l'impression un peu vide produite par ses œuvres.

Le panneau de la *Trinité* est lui-même la copie amplifiée, avec quelques variantes, d'une peinture fort remarquable du Musée de Louvain. Cette dernière, malheureusement, a grandement souffert de déplorables restaurations et présente de nombreux repeints ;

de l'*Annonciation*, au Musée de Berlin (n° 548) (reproduit dans l'article cité de Winkler), une *Sainte Famille*, au Musée d'Anvers (n° 558) (reproduite dans Fierens Gevaert : *les Primitifs flamands*, t. 1, pl. LX). Nous croyons même savoir que M. Hulin de Loo émettrait l'hypothèse qu'à ce groupe se rattacherait peut-être la jolie *Famille de sainte Anne*, du Musée de Bruxelles (n° 544), si voisine de Hugo Van der Goes. Nous aurions donc là le dernier terme du développement chez notre Maître Inconnu, le début se trouvant représenté par le tableau du Musée de Gand, encore si imparfait. La *Vierge* du Louvre serait une production intermédiaire.

COLIN DE COTER. — Peintre du Brabant, travaillant à Bruxelles, sans doute à la fin du xve siècle ou au commencement du xvie.

Bibliogr. sommaire : Hensler, *Eine neuentdeckte, Madona, von Colin de Coter, Jahrb. der K. preuss. Kunsts.*, Berlin, 1924, t XLV, p. 117-120. — Friedländer (Max J.), même publication, 1910, t. XXXI, p. 245-246, et 1908, t. XXIX, p. 228-233, (études essentielles pour la connaissance de ce maître). — C. Benoit, *Chronique des Arts*, 1903, t. XXXII, p. 2 ; 1899, t. XXVIII, p. 160. — Cohen. *Dict.* Thieme, t. VII (1912), avec indic. bibliogr.

La Trinité (Pl. 26). — *Catalogue, n° 1952B. Bois. Haut. 1 m. 65. Larg. 1 m. 16.*

Nous avons ici le centre de l'ancien retable du maître-autel dans l'église Saint-Denis, à Saint-Omer. Il fit partie de la collection Auguste Deschamps de Pas, où se trouvait un autre



Pl. 26. — *La Trinité* (*page 24*). Colin de Coter.



Pl. 27. — *Le prêteur et sa femme* [illegible] Quentin Metsys

elle paraît bien être, ou du moins avoir été, sinon une œuvre du présumé Campin, ce que nous admettrions volontiers, du moins une très belle réplique d'atelier.

QUENTIN METSYS. — Vers 1466 — 1530, à Anvers.

Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max-J.), *Van Eyck bis Bruegel*, Berlin 1921 p. 89-98 et 193. — A. Michel, *Histoire de l'Art*, de Fourcaud, t. V Ire partie, p. 284-290 (1912), avec indications bibliographiques, p. 311. — J. de Bosschere : *Quinten Metsys*, Bruxelles, 1907. — Cohen (W.), *Studien zu Quinten Metsys*, Bonn, 1904. Etude fondamentale, mais où sont adoptées sur le retable de Valladolid les idées anciennes de Justi. — Hymans (H.), *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I et t. II. *Quentin Matsys*, article déjà ancien, mais qui montre clairement comment se sont établies nos données actuelles sur Quentin Metsys. — Pour plus de détails : Hulin de Loo, *An unknown portrait by Quentin Metsys* (*Burlington*, mai 1924, p. 212-216). — Borenius, *An unknown Quentin Matsys* (*Burlington*, 1918, t. 33, p. 3). — Machiels (A.), *les Portraits d'Erasme* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1911, t. II, p. 349-361).

Le Prêteur et sa femme (Pl. 27). — *Catalogue, nº 2029. Bois. Haut. o m. 71. Larg. o m. 68.* — Bibliogr. sommaire : Cust (L.), *Notes on pictures in the royal collections, « The Misers » at Windsor Castle* (*Burlington*, 1912, t. 20 p. 252-258). — De Mély : *Quentin Matsys* et *Marinus* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1908, t. II, p. 215-227).

Bien des points demeurent obscurs dans la vie de Quentin Metsys qui apparaît comme franc maître à Anvers en 1491, venant sans doute de Louvain où il serait né vers 1466. Nous ne connaissons rien de sa formation, où se révèle toutefois une forte influence de Thierry Bouts, peu de choses de sa vie qui s'écoule en grande partie à Anvers (il meurt dans cette ville



PL. 28. — *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge* (*page 26*). QUENTIN METSYS.

en 1530), et resta toujours assez modeste : il n'occupa aucune fonction honorifique dans la gilde et ne reçut aucune commande de la municipalité Sa réputation et son influence artistiques, cependant, furent très grandes. Au milieu du XVIIe siècle, alors que le style de son époque est passé de mode, on le célèbre comme l'Apelles anversois et ses tableaux sont estimés fort cher. Quentin Metsys, en effet, symbolise le changement profond qui marque la fin du XVe siècle et le commencement du XVIe siècle. A Gérard David travaillant et mourant à Bruges, dernier grand talent d'un monde qui finit, s'oppose, tout au moins schématiquement, son contemporain Quentin Metsys établi à Anvers, fondant un art adapté aux mœurs et aux idées nouvelles.

Le tableau qui nous occupe est signé et daté de 1514 sur le rouleau de parchemin à la planche supérieure. Acheté en 1806 pour 1.800 francs du sieur Marivaux, il était au XVIIe siècle dans la collection de l'amateur anversois Pierre Stevens, et une description assez exacte nous en a été conservée, à cette époque, dans le livre précieux de Fornenbergh, édité en 1658 à la gloire de Quentin Metsys. Mention en est faite aussi en 1682 dans l'inventaire manuscrit du marchand d'Amsterdam Diego Duarte (à la Bibliot. roy. de Bruxelles). Il est curieux de noter que le *Prêteur et sa femme* figurent avec un portrait par Quentin Metsys (le n° 113 de l'Institut Staedel à Francfort-sur-le-Mein) dans une peinture de Willem Van Haecht, *l'Atelier d'Apelles*, aujourd'hui au Mauritshuys de la Haye (n° 266 du catal. de 1914) et qui fut sans doute exécutée entre 1626 et 1637.

Metsys s'est probablement inspiré d'un modèle déjà ancien, peut-être dû à Jan Van Eyck. Celui-ci, en tout cas, fournit à notre peintre le thème de ses natures mortes, de ses planches garnies d'objets. L'intérieur nous rappelle étrangement la boutique d'orfèvre dans le *Saint Eloi* de Peter Christus et l'on sait que ce dernier a dû l'emprunter à son génial prédécesseur. Mais, chez Christus le sujet de sainteté subsiste et reste même l'objet principal ; dans les « Banquiers » du Louvre, il a complètement disparu : voilà une caractéristique que nous retrouverons dans toute l'œuvre de Quentin Metsys : le désir de substituer la réalité à la piété.

La tendance au tableau profane semble assez rare au XVe siècle ; de cette époque presque aucune production de ce genre ne nous est parvenue et d'anciens textes seuls nous parlent d'une chasse à la loutre de Van Eyck et d'un bain de femmes de Van der Weyden. Ce goût, au contraire, se développera étrangement par l'art de Quentin Metsys. Le peintre d'Anvers, en effet, cherchera bien moins que ses prédécesseurs à édifier ou à commémorer ; il s'efforcera simplement de copier la vie parce que la vie est bonne, que les êtres et les objets caressés par la lumière sont beaux. C'est l'irruption du monde extérieur dans la peinture, non plus comme accessoire et comme ornement d'un objet de piété, mais comme sujet principal ; c'est le triomphe de l'Humanisme.

Les « Prêteurs » eurent un immense succès : les nombreuses copies ou répliques, plus ou moins fidèles, en témoignent. Ce sont ces tableaux, et d'autres analogues, que Fornenbergh attribue aussi à Metsys, qui inspirèrent pour la plus grande part les Van Hemessen, les Pieter Aertsen, les vrais fondateurs de la peinture de mœurs et de nature morte aux Pays-Bas. On sait quelle devait être, au XVIIe siècle, la fortune de ces deux genres.

Le Christ mort sur les genoux de la Vierge (PL. 28). — *Catalogue, n° 2203. Bois. Haut. 0 m. 36. Larg. 0 m. 50.* — Bibliogr. sommaire : Firmenich-Richartz, *Passions Bilder des Quinten Massys* (*Zeitschrift für Christ Kunst.*, 1907, t. XX, p. 1-7). — Cohen, *Studien*, etc., p. 29 et p. 87.



PL. 29. — *La Vierge et l'Enfant* (page 28). QUENTIN METSYS

Ce tableau, sorti d'une collection anglaise, passa chez M. Sedelmeyer, puis il fut acquis, en 1893, par le Louvre, sur les arrérages du legs Sévène. Nous sentons bien, ici, la note nouvelle apportée par Quentin Metsys dans l'expression du grand drame religieux. Le sujet vient de Bouts, qui, lui-même, l'emprunta à Van der Weyden, mais, chez Metsys, la scène de douleur s'est fondue dans le paysage et dans la composition générale. L'impression intense produite dans un but de piété y perd tout ce que la réalité y gagne.

Il suffit de comparer cette *Pieta* avec celle de Bouts dont nous avons parlé un peu plus



Pl. [illegible]. — *Le Christ couronné d'épines et la Vierge de Douleurs* (page [illegible]).
Maître de la Madeleine Mansi ou son atelier

haut pour se rendre compte du chemin parcouru. Chaque personnage n'est plus découpé, isolé dans sa tragique individualité, mais, au contraire, soudé à nouveau au monde extérieur ; ce n'est plus un sentiment qu'il importe de rendre, mais une scène entière ramenée aux proportions du paysage qui l'entoure, et pour cette liaison, bien plus étroite chez Metsys que chez Bouts, nous devons noter l'influence de Joachim Patenier.

L'auteur montre des qualités de peintre d'une étonnante subtilité : tout proclame, comme dans le tableau des *Prêteurs*, l'amour et l'admiration sensuelle des choses pour elles-mêmes, le désir de les rendre dans leur atmosphère, des préoccupations purement humaines, ou même techniques, qui se substituent peu à peu au but religieux du siècle précédent.

Cette *Pieta* fait, dans l'œuvre de Quentin Metsys, partie d'un groupe de peintures consacrées à la Passion ; parmi celles-ci il faut surtout compter le très beau *Calvaire* de la collection Mayer Van den Bergh, qui servit de prototype à plusieurs répliques. Le tableau du Louvre rappelle, par le paysage, et la *Déposition* du Musée d'Anvers, et la *Descendance de sainte Anne*, de Bruxelles ; il doit leur être postérieur de quelques années et peut, tout à fait hypothétiquement, se dater de la période 1515 à 1520. Une réplique avec quelques variantes, et d'exécution bien moins fine, existe dans la collection Van Gelder, à Uccle.

La Vierge et l'Enfant (Pl. 29). — *Catalogue,* [illegible] *au Louvre, par M. Rattier, 1902.* — Bibliogr. sommaire : Cohen, *Studien*, etc, p. 87.

Ce beau tableau fut exécuté par le maître à la fin de sa vie ; il devait être âgé d'environ soixante trois ans lorsqu'il le peignit. Tout le côté intime, charmant et tendre qui inspira ses œuvres les plus célèbres se retrouve dans ce panneau.

Que l'on se reporte par la pensée aux Madones hiératiques de Jan Van Eyck, aux Vierges, austères encore, de Van der Weyden, et l'on mesurera bien toute la nouveauté apportée par Quentin Metsys. Dans la carrière même de l'artiste, quel changement entre la Vierge de Bruxelles (n° 540), assise toute droite sur sa chaire de marbre, tout influencée encore par la sainteté de l'Ecole de Bruges, et cette Mère caressante, qui embrasse son bel Enfant dans ce décor familier où l'on nous montre le lit défait, et la fenêtre ouverte sur une radieuse et fraîche matinée ; le vieux peintre, dirait-on, a voulu adresser une dernière fois un hymne de reconnaissance à la vie.

Dans la douceur et la suavité accentuée qui dominent cette œuvre, il est impossible de ne pas reconnaître l'action marquée de Léonard de Vinci ; c'est là un élément dont il faut tenir compte dans la connaissance de notre artiste. Ainsi se précisent peu à peu, par l'étude de ces trois tableaux du Louvre, quelques-unes des caractéristiques de ce talent compliqué. Nous voyons un peintre merveilleusement doué, influencé par les idées du milieu humaniste dans lequel il vécut (il fut lié avec Ægidius (Gillis), avec Erasme, avec Morus), amoureux de luxe dans cette ville prospère et commerçante d'Anvers, sensible par-dessus tout à la grâce juvénile des femmes, enfin connaissant et aimant les grands modèles d'Italie.

Ne dirait-on pas que cent ans avant Rubens nous avons en Quentin Metsys comme un premier et timide exemple d'une fusion féconde entre le génie flamand et le génie latin ?

MAITRE DE LA MADELEINE MANSI

ou son atelier. — Période d'activité probable dans la première moitié du XVIe siècle.

Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max-J.). Der Meister der Mansi Magdalena (*Jahrb. der K. preuss. Kunsts*, 1915, t. XXXVI, p. 6-12), article fondamental qui a établi le groupement, voir depuis : Winkler (Friedrich), *Die Altniederlandische Malerei*, Berlin, 1924, p. 379. — Conway (Sir Martin), *The Van Eycks and their followers*, Londres, 1921, p. 329-330.

Le Christ couronné d'épines et la Vierge de douleur (Pl. 30). — *Catalogue*, 1922, p. 54. *Bois. Haut. 0 m. 5*[illegible]*. Larg. 0 m.* [illegible]

Ce panneau, d'un sentiment intense et très particulier, vaut bien plus par l'expression et l'intention que par la finesse du dessin. Légué au Louvre en 1919, par M. Paul Leprieur, conservateur, la peinture est restée jusqu'ici sans attribution bien précise. Nous proposons de l'adjoindre à un groupe d'œuvres que M. Friedländer a réunies et qu'il a données à un artiste à peu près contemporain de Quentin Metsys, subissant fortement son influence, et qu'il appelle le *Maître de la Madeleine Mansi*.

Le panneau du Louvre, en effet, nous semble dans sa note de piété très spéciale, faite de douceur triste, de pathétique profond et contenu, dériver nettement du maître d'Anvers. Les têtes se détachant à demi sur le ciel et à demi sur un fond rocheux ; les chairs faites d'un émail opaque et terne ; le paysage aride d'un ton gris peu habituel, couvert de murailles, de tours ou de châteaux, bizarrement coupé par des plans alternatifs d'ombre et de lumière, telles nous paraissent être quelques-unes des caractéristiques les plus frappantes qui se retrouvent à la fois dans les peintures rassemblées par M. Friedländer et dans le Christ et la Vierge qui nous occupent ici.

D'autres analogies encore seraient à noter : le dessin très net et très spécial des yeux, la forme des nez tout droits, le type de la Vierge qui se retrouve à Munich (n° 105 anc.) et dans la *Mise au Tombeau*, de la collection Virnich, à Bonn, les plis des manches au manteau de la Vierge du Louvre se reproduisant presque à la même place et presque identiques dans le panneau de la *Madeleine Mansi*, à Berlin.

Remarquons que le Maître déterminé par Friedländer, s'il excelle à rendre des nuances délicates de sentiments, à lier par l'expression les personnages qu'il met en scène, manque par contre totalement d'imagination dans ses compositions et s'aide alors fort souvent de modèles empruntés à Dürer.

Ici aussi, un souvenir semblable a pu guider l'artiste. Il existe un Christ gravé par Gaspard Dooms, reproduisant une peinture disparue de Dürer qui, en 1659, devait encore se trouver à Mayence, et ce Christ a pu servir de prototype pour le tableau du Louvre : un [illegible] et conservé au Musée de Brême semble une étude pour la peinture perdue. (*Klassik. d. Kunst. t. IV, p.* [illegible])

Telles sont les considérations qui nous amènent, tout au moins, à rapprocher du groupe de la Madeleine Mansi ce beau tableau du Louvre ; notons qu'il présente le plus de traits communs avec la *Madeleine* elle-même (n° 1 de la liste de M. Friedländer), les *Dépositions* du musée de Gand (n° 11 ibid.) et de Bonn (n° 3 ibid.), la *Vierge bénissant*, de Munich (n° 5 ibid.), et aussi avec une charmante petite *Vierge tenant l'Enfant endormi*, au musée de Liége, sous le nom de Patenier, non comprise dans le classement de M. Friedländer, mais que M. Hulin de Loo attribue aussi au *Maître de la Madeleine Mansi*.

JUAN DES FLANDRES ou DE FLANDES.

— Travaille, en 1496, pour Isabelle la Catholique — Avant 1519, à Palencia.

Bibliogr. sommaire : A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. IV, 2e partie, 1911 E. Berteaux, *La Renaissance en Espagne et en Portugal*, voir p. 895. — C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrh. span. Kunstleb.*, 1908. 2 vol. in-4°, voir t. I, p. 315-324. On trouvera, dans l'article de Winkler, au tome XIX du *Dictionnaire* de Thieme (1926), les indications bibliographiques.



Pl. 31. — *Le Christ et la Samaritaine* [illegible]
Juan des Flandres



PL. 32. — *Portrait de Jehan Carondelet* (page 32).

GOSSART



Pl. 33. — *La Vierge et l'Enfant* (page 28). Gossart.

Pl. 34. — *Saint Jérôme dans le désert* (page 34). JOACHIM PATENIER.

Le Christ et la Samaritaine (Pl. 31). — *Bois. Haut. 0 m. 24. Larg. 0 m. 175. Acheté à la vente W[illegible], Paris, mai 1926.*

Le Louvre possède, dans ce petit panneau, à la fois une des pages les plus fraîches et les plus naïves de ce xvie siècle d'ordinaire si touffu et si pédant, et, en même temps, un exemple fort caractéristique de l'influence et de l'activité de l'école flamande en Espagne ; de telles peintures sont rares dans nos musées septentrionaux. Les rapports avec la Péninsule forment cependant, un des chapitres importants de l'art des Pays-Bas, chapitre que nous commençons à connaître, grâce surtout aux recherches de C. Justi et d'Emile Berteaux, pour ne parler que des précurseurs.

Le mouvement commence à la fin du xive siècle, s'intensifie avec les imitateurs espagnols de Jan Van Eyck et de Van der Weyden, se continue à la fin du xve avec les peintres de Ferdinand et d'Isabelle la Catholique. Celle-ci, nous le savons, attira à sa cour des artistes du Nord et, parmi ceux-ci, un certain Juan des Flandres qui, dès 1496, se rencontre à son service. Grâce à des documents d'archives, on a pu authentifier quelques œuvres de ce peintre : maître autel à nombreux panneaux de la cathédrale de Palencia (de 1506 à 1509), autel pour la cathédrale de Salamanque.

Par comparaison, et, semble-t-il, avec certitude, on attribue au même auteur un grand polyptyque composé de 46 petits panneaux représentant la vie du Christ et de Marie, exécuté pour Isabelle la Catholique. Cet ensemble fut inventorié entre 1503 et 1505, puis il fut dispersé : 32 panneaux vinrent à la cour de Marguerite d'Autriche, et Dürer les vit, en 1521, à Malines, chez la Gouvernante ; il les loue « pour la propreté et l'excellence du travail ». Des 46 panneaux primitifs, 15 sont aujourd'hui encore conservés au Palais royal de Madrid ; 10 sont dans les collections particulières, et c'est l'un de ceux-ci que le Louvre vient d'acquérir si heureusement.

Ce qui frappe, dans ce tableau, c'est la simplicité de la composition, la largeur avec laquelle est rendu l'espace, contrairement aux habitudes de l'époque (nous devons être entre 1496 et 1500), qui, généralement, encombre la scène, la remplit de mouvement et de gesticulation. Ici, tout respire le calme ; l'air est léger, la lumière finement indiquée ; les deux valeurs plus fortes des vêtements violets ou rouges du Christ ou de la Samaritaine s'enlèvent sur un fond délicat de paysage et de collines d'un vert pâle. Il règne un charme et une douceur particulière dont l'essence, bien plus que le détail, peut remonter jusqu'à Memling, qui présente, en tout cas, des affinités avec l'école de Bruges, dans le dernier quart du xve, et surtout avec les miniaturistes ganto-brugeois, notamment avec le Maître des *Heures de Marie de Bourgogne* (voir entre autres le manuscrit n° 78 B. 13 de Berlin).

En attendant de nouvelles découvertes sur la vie de Juan des Flandres, il est déjà permis d'émettre quelques hypothèses. On peut supposer notre peintre arrivant tout formé à la cour d'Isabelle la Catholique, et venant de Bruges, où il aurait travaillé avec Gérard David et les miniaturistes qui l'entourent, et peut-être connu un instant Jan Provost. Une fois en Espagne, il aurait été plus ou moins influencé par le pays, transportant dans ses tableaux au coloris flamand un peu de l'éclairage et de la sécheresse des contrées méridionales. Des tendances aussi diverses donnent à l'œuvre de Juan des Flandres une note et une saveur tout à fait spéciales.

GOSSART (Jan) dit **JAN VAN MABUSE.** — Vers 1478 — Entre 1533 et 1536.

Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.), *Van Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1921, p. 122-134. — Weisz (E), *Jan Gossart*, Parchim, 1913. — M. Gossart, *Jan Gossart de Maubeuge*, Lille, 1902. — Telles seraient les principales études à consulter ; on trouvera, dans l'article de Winkler au t. XIV (1921) du *Dictionnaire* de Thieme, les indications bibliographiques.

Portrait de Jehan Carondelet (1469-1545), haut doyen de Besançon et archevêque de Palerme (Pl. 32) : en pendant, ***la Vierge et l'Enfant,*** diptyque (Pl. 33). — *Catalogue, n°s 1997 et 1998. Bois. Haut. 0 m. 43. Larg. 0 m. 27.* — Bibliogr. sommaire : A. Segard, *Jan Gossart*, Bruxelles, 1924,







PL. 35. — *Saint François d'Assise recevant les stigmates.* — *Le Christ descendu de la croix.* — *La Cène* (*page 36*). JOOS VAN CLÈVE.

p. 176-177 (pour la description des panneaux). — Weale (James), *Portraits of archibischop Carondelet*, (*Burlington*, t. 16, mai 1910), p. 341).

Les deux volets qui composent ce diptyque viennent de la collection Louis-Philippe et ont été acquis en 1847 de M. J. Bernard, architecte à Valenciennes, pour 1.000 francs.

A droite, *la Vierge et l'Enfant*, signé en bas : *Johannes Melbodie pingebat*. Autour du cadre, l'inscription : « *Mediatrix nostra que es post Deum spes sola tuo Filio me representa.* » Au revers, un crâne dans une niche ; au bas, l'inscription : « *Facile contemnit omnia qui se semper cogitat moriturum Hieronymus*, 1517. », et la devise de Carondelet « *Matura* ». A gauche, Jean Carondelet. Autour du cadre, l'inscription : « *Representacion de Messire Jehan Carondelet, doyen de Besançon, en son eâge de 48 A* », en bas : « *Fait l'an 1517.* » Au revers, dans une niche, le blason de Carondelet ; au-

dessous de son monogramme J. C., puis la devise : « *Matura* ».

Ce portrait est parmi les plus beaux de tous ceux que fit Jan Gossart, autrefois considéré comme le premier importateur de l'art d'Italie dans la peinture des Pays-Bas. C'était lui faire trop d'honneur, et réduire à une action personnelle un mouvement d'une ampleur autrement vaste. Mais il reste quelque chose de vrai dans cette formule simpliste. Il y a, en effet, chez Gossart, un esprit réaliste passionné de beauté sensuelle et qui, à ce point libéré de toute mystique, est nouveau dans l'art des Flandres. En ce sens, Gossart marque une étape de plus dans le grand mouvement de déracinement que nous avons indiqué à propos de Quentin Metsys.

D'une famille originaire de Maubeuge, il naît sans doute vers 1478, aux environs d'Utrecht au château de Duursteëde ; en 1503, il est maître dans la gilde d'Anvers et nous le voyons rester jusqu'à sa mort au service des grands seigneurs de la cour de Bourgogne : Philippe, d'abord, qui fut amiral de Zeelande et évêque d'Utrecht et qui l'entraîne à Rome de 1508 à 1509 dessiner des marbres et des bronzes ; plus tard Adolphe de Bourgogne et Carondelet furent ses protecteurs. Ainsi s'explique son humanisme, son goût des idées nouvelles.

Une part ancienne cependant demeure dans son art et se mélange curieusement aux tendances du jour. Ici, la forme du diptyque, la disposition des personnages rappellent le temps de Van der Weyden. Traditionnelles aussi la merveilleuse exécution, la netteté du dessin, l'habileté prestigieuse de la main, résultats de l'incomparable éducation technique du XVe siècle. Gossart est peut-être le dernier qui profitera encore de ces précieux avantages. Joos Van Cleve, Bernard Van Orley, à peine plus jeunes que lui, manqueront déjà de ces fermes bases.

Par contre, ce qui lui appartient en propre, ce qui est bien du moment, c'est la recherche de la vérité et de la vie, poussée jusqu'au bout : par un mystérieux modelé, emprunté en grande partie à Léonard ou à ses élèves, Gossart fait sortir la figure du panneau. On pourrait dire que ses devanciers peignirent le portrait parallèlement à la surface ; que lui, au contraire, voulut, comme un sculpteur, tourner autour de son modèle et le peignit perpendiculairement au cadre.

La réussite est ici complète : jamais on n'avait mieux révélé la construction d'un visage, montré plus délicatement sous la chair vivante l'ossature profonde.



Pl. 30. — *Sainte Famille* (page 36). Bernard Van Orley.

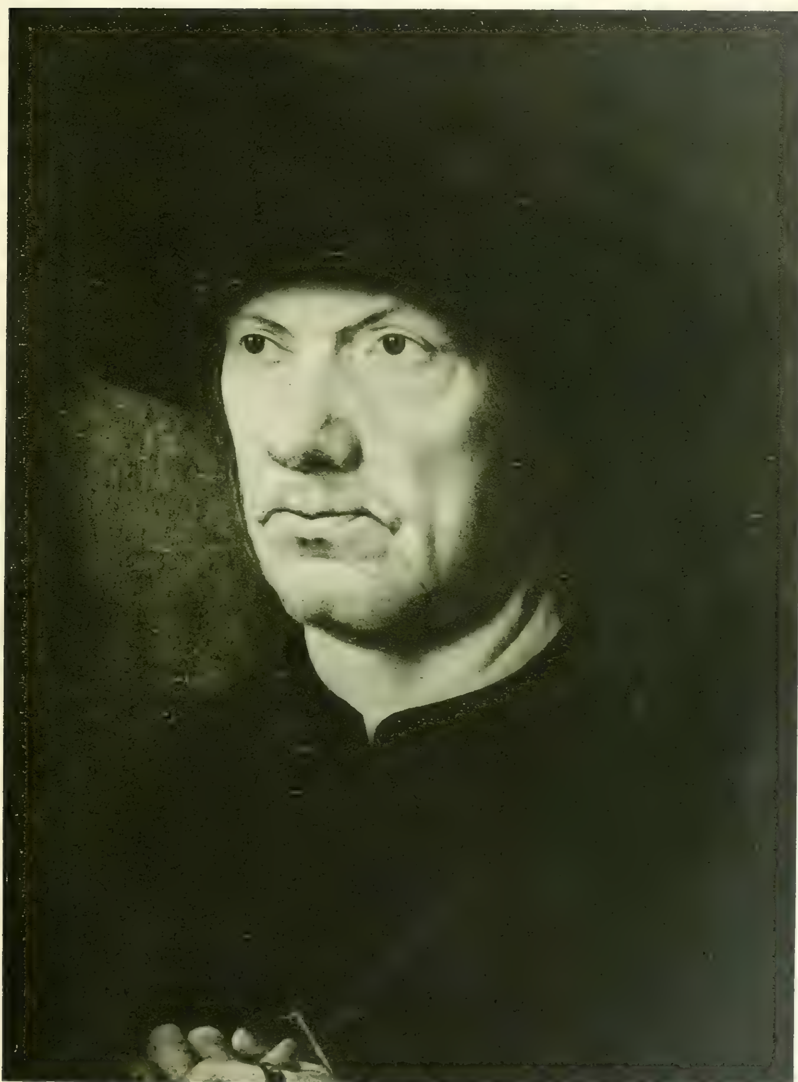
PATENIR (Joachim de) ou **PATENIER**. — Bouvignes? vers 1475-1485 — Anvers, 5 octobre 1524.

Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.), *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1921, p. 99-110, et p. 194, et le très important article de Baldass (Ludwig von), *Die Niederlandische Landschafts Malerei* (*Jahrb. d. Kunsthist. Samlg.* Vienne, t. XXXIV, 1918, p. 111-120). Pour plus de détails, Hoogewerff : *Patenir in Italien* (Onze Kunst., 1926, p. 1-26). On trouvera, dans le *Dictionnaire de Wurzbach*, la bibliographie antérieure à 1910.

Saint Jérôme dans le désert (Pl. 34). — *Bois. Haut. 0 m. 76. Larg. 1 m. 37. Don de Sir John Duveen en 1924.* — Bibliogr. sommaire : Demonts (Louis), *le Saint Jérôme de Patenier au Musée du Louvre* (*Beaux-Arts*, 15 février 1924, p. 55-56).

Joachim Patenier fut, dans les Pays-Bas méridionaux, le premier à créer le véritable tableau de paysage. Sans doute, par les frères Limbourg, par les Van Eyck, la nature, avec la réalité, était entrée dans la peinture flamande, mais presque toujours comme un ornement plus ou moins secondaire, et subordonnée aux figures. Gérard David, un des premiers, parvint à répartir également les deux éléments dans sa composition, suivant en cela les principes qui lui venaient de son origine hollandaise. Mais il était réservé à Patenier de renverser la proportion et de faire du paysage le sujet même de la peinture, en ne gardant les personnages qu'à l'état d'accessoires. C'est bien là ce que nous montre le panneau du Louvre.

Nous savons peu de chose sur Joachim Patenier ; il paraît né à Bouvignes entre 1475-1485, et se fait recevoir franc-maître dans la gilde d'Anvers en 1515 ; Dürer le voit, l'apprécie et fait son portrait en 1521, il meurt à Anvers le 5 octobre 1524. Comme ses œuvres de début, dont plusieurs sont signées, dénotent une forte influence de Gérard David et de l'école brugeoise, on suppose qu'il se forma dans cette dernière ville. Plus tard, après l'installation à Anvers, en 1515, il subit l'emprise de Jérôme Bosch. Ces différentes variations, une évolution continue vers une simplification toujours plus accentuée, une largeur toujours plus étendue du paysage permettent seules de dater approximativement ses peintures. Le panneau du Louvre semble se placer au commencement de la dernière période, la plus brillante, sans doute entre 1515 et 1520, après le *Baptême* de Vienne, avant le *Saint Christophe* de l'Escurial, et le *Charon* du Prado, ces deux chefs-d'œuvre.



Pl. 37. — *Portrait d'homme âgé* (nº 37). BERNARD VAN ORLEY.

Le beau *Saint Jérôme*, dont le Louvre doit la possession à la générosité de Sir Joseph Duveen, avait appartenu au romancier et critique J. K. Huysmans. Il parle de ce tableau dans son livre, *Là bas*, mais, chose curieuse, sans même avoir reconnu le sujet. C'est, croyons nous, à M. Hulin de Loo que l'on est redevable de la première attribution à Joachim Patenier.

JOOS VAN CLÈVE ou VAN DER BEKE

(LE MAITRE DE LA MORT DE MARIE. — Vers 14[illegible] — avant 1541.

Bibliogr. sommaire : Baldass (Ludwing von), *Joos van Clève*, Vienne, 1925, avec les indications bibliographiques antérieures. — Friedländer (Max J.), *Von*

Eyck bis Bruegel, Berlin, 1921, p. 111-117 et p. 194-196. — Aussi l'article de Firmenich-Richartz au t. III (1909) du *Dictionnaire* de Thieme avec bibliographie.

Le Christ descendu de la Croix. — Saint François d'Assise recevant les stigmates. — La Cène. (Les trois compositions dans un même cadre) (Pl. 35). — *Catalogue, nº 2018*ᴬ *(anc. 2738). Bois. Haut. 1 m. 45. Larg. 2 m. 06, pour la Déposition. Haut. 0 m. 75. Larg. 1 m. 46, pour le Saint François. Haut. 0 m. 45. Larg. 2 m. 06, pour la Cène. Probablement musée Napoléon et venant sans doute de l'ancienne église de Sainte-Marie-de-la-Paix, à Gênes, Villot 601.*

Le Louvre possède des œuvres caractéristiques, appartenant à la première et à la dernière période de ce maître fécond. Il travailla à Anvers entre 1511 et 1540 et subit fortement l'influence de Quentin Metsys, son aîné de quelques années.

Des travaux récents ont assez sûrement identifié cet artiste, appelé d'abord le Maître de la Mort de Marie, d'après deux compositions importantes de Cologne et de Munich avec Joos Van der Beke dit Van Clève, peut-être d'après sa ville d'origine. Il paraît être né vers 1485 et nous le trouvons en 1511 établi et franc-maître à Anvers.

Sa vie avant cette date nous est inconnue : on suppose généralement qu'il se serait formé au voisinage de Jan Joest, l'auteur du grand autel de Calcar exécuté entre 1504 et 1508. Par Jan Joest qui marque ses œuvres de jeunesse, par Barthélemy Bruyn avec lequel il semble avoir eu des rapports assez étroits, par ses relations avec Cologne, Joos Van Clève apporte dans l'école d'Anvers une note particulière. Il faut ajouter que chez lui se décèlent aussi des souvenirs nombreux et variés de l'ancienne école et notamment de Memling, de sorte qu'une origine brugeoise a même été envisagée ; notons enfin dans une grande partie de sa production une forte tendance à s'inspirer de Léonard de Vinci et de ses élèves. Joos Van Clève fut donc avant tout un éclectique, ondoyant et divers ; ce fut aussi un grand producteur chef d'un véritable atelier ; cette peinture abondante trahit, du reste, plus de facilité avenante que de profondeur et d'originalité.

L'important panneau dont nous nous occupons ici appartient à une période tardive du maître et montre sans déguisement des emprunts à l'Ecole lombarde. C'est un tableau d'autel qui parait avoir été fait pour l'église Santa Maria della Pace, à Gênes, sans doute aux environs de 1530. La *Cène* représentée sur la prédelle s'inspire de celle de Léonard, et la *Déposition* du centre doit venir d'un modèle italien dont Dürer se serait aussi servi pour sa *Lamentation* de Nuremberg. Le paysage dénote encore une forte impression de Joachim Patenier : on sait que ce dernier collabora avec Joos pour quelques œuvres des environs de 1520.

Il est possible que le serviteur tout à fait à gauche dans la *Cène* soit le portrait du maître âgé de quarante cinq à cinquante ans. Sa physionomie nous est connue du reste par d'autres reproductions : par son propre portrait, ce chef-d'œuvre de l'ancienne collection Von Kaufmann à Berlin et peut-être par un personnage de l'*Adoration des Mages* de Dresde.



Pl. 38. — ***Portrait d'homme âgé de trente-deux ans.*** (*page 38*). Jan Scorel.

ORLEY (Bernard d') dit **BAREND VAN ORLEY.** — Bruxelles, vers 1495 — Bruxelles, 6 janvier 1542.

Bibliogr. sommaire : A. Michel, t. V, 1re partie (1912), p. 305-308, article de Fourcaud. — Friedländer (Max J.), *Bernard Van Orley* (*Jahrb. der K. preuss. Kunsts.*, Berlin, t. XXIX (1908), p. 225-246 et t. XXX (1909), p. 9-34 ; 89-107 ; 155-178. Etude restée fondamentale.

Sainte Famille (Pl. 36). — *Catalogue, nº 2067*ᴬ. *Bois. Haut. 1 m. 08. Larg. 0 m. 89.* — Bibliogr. : Friedländer (Max J.) *article cit. Jahrb.*, Berlin, t. XXX, p. 89 et p. 93-95.

Ce panneau fut acquis à la vente Otlet de 1902 à Bruxelles ; il fit peut-être partie des collections du marquis de Péralta et du roi d'Angleterre, Jacques II. Il est signé : *Bern. Orleyn Pingebat Anno Verbi 1521.* Il est donc contemporain du grand triptyque des *Epreuves de Job* au musée de Bruxelles. Nous sommes au début de la maturité de Bernard Van Orley, artiste extraordinairement varié et amusant, mais changeant, facilement influençable, plus dispersé que profond, plus superficiel qu'excellent technicien. Il naît vers 1495 à Bruxelles : ses premières œuvres doivent dater de 1511 et s'échelonnent sur trente années ; il meurt en 1542 dans sa ville natale. Il dut se former au moment où Bruxelles vivait encore sur l'héritage de Van der Weyden qu'exploitaient des artistes de second ordre comme Colin de Coter ou le Maître de la Légende de Marie-Madeleine ; il touche peut-être au milieu d'Anvers vers 1520. L'influence de Gossart, en tout cas, fut agissante sur lui durant une grande partie de sa carrière, nous en verrons un exemple tout à l'heure ; mais dans la période qui nous occupe, c'est Raphaël surtout qu'il admire et imite : il dut le connaître par des dessins ou des gravures, sûrement aussi par les cartons des fameuses tapisseries de la Sixtine. Dominé par cette influence il produit entre 1521 et 1523 toute une série de Saintes Familles et de Vierges dont le présent tableau du Louvre est

Pl. 36 *Le Sacrifice d'Abraham* (page 40). JAN VAN HEMESSEN.

peut être le premier et le plus joli exemplaire : l'œuvre est tout entière de souple grâce italienne, harmonieuse de ligne et d'arabesque. La part des traditions nationales y est réduite à très peu de chose ; il est curieux de constater que moins de soixante ans après la mort de Van der Weyden et à Bruxelles même où ce peintre fut si longtemps maître incontesté, puisse naître une composition aussi profondément différente.

De la *Sainte Famille* du Louvre, M. Friedländer, signale une copie ancienne, peut-être une œuvre d'atelier vendue à Florence en 1908 ; un tableau de disposition assez voisine, daté de 1522, est passé dans la collection Pablo Bosch de Madrid, venant de Burgos ; une assez faible réplique existe au musée de Bruxelles (n° 338). Une *Sainte Famille*, inspirée aussi par Raphaël, se trouvait autrefois dans la collection Dansette à Bruxelles.

Portrait d'homme âgé (Pl. 37). — *Catalogue, n° 2204A.* [illegible]



Pl. 40. — ***Le jeune Tobie rend la vue à son père*** (*page 41*). Jan Van Hemessen.

probablement de la collection Louis XIV.

Une belle œuvre largement traitée : intensité de l'expression, simplicité de la mise en page, à laquelle correspond un chaud et solide coloris par grandes masses unies, tout ici est de franche qualité. Ce ne sont pas cette fois des souvenirs d'Italie qui guident l'œil et la main, mais des modèles plus proches et qui viennent de Van Eyck : tout naturellement lorsqu'on eut écarté l'ancienne attribution « Holbein », l'on pensa à Gossart qui, si souvent, nous le savons, imita le Maître de l'Agneau.

Bien des traits sans doute rappellent ici le peintre de Middelbourg, mais nous croyons cependant que c'est plutôt à Van Orley, influencé par l'art de Gossart, que l'on pourrait donner ce vigoureux portrait ; cette action, nous l'avons dit, a été maintes fois relevée : dans le triptyque de *Job* au Musée de Bruxelles notamment, et aussi dans beaucoup d'autres œuvres. A notre avis, cet *Homme âgé* du Louvre pourrait marquer chez Van Orley l'aboutissement d'une évolution dans le rendu de la figure, évolution dominée par Gossart. Si nous prenons comme point de départ le portrait du docteur Georges de Zelle, daté de 1519 (Musée de Bruxelles), nous voyons le modelé sommaire du début, qui laissait le visage à peine dégrossi, se perfectionner peu à peu et se rapprocher toujours davantage du faire prestigieux de Mabuse. Ces progrès, cependant, ne peuvent arriver à modifier, dans son essence, cette construction un peu massive, propre à Van Orley, où les larges plans seuls sont indiqués.



Pl. 41. — *Judith tenant la tête d'Holopherne* (*page 42*). Jan Massys.

Cette caractéristique, nous croyons la retrouver, malgré la maîtrise étonnante de l'œuvre, dans cette figure d'*Homme âgé ;* si on la compare à celle de Carondelet dont nous parlions plus haut, où Gossart a indiqué par des touches légères chaque détail de la conformation, l'on verra qu'il est difficile de donner au maître subtil cette peinture où les ombres sont épaisses, où certaines lignes ont un trait, une accentuation dure tout à fait particulière : la ligne des sourcils, celle des lèvres par exemple. La façon de faire les yeux est aussi moins soignée : ils n'ont pas ces teintes nuancées que Gossart affectionne. Dans l'ensemble, le dessin de cet *Homme âgé*, tout solide qu'il soit, ne nous paraît pas avoir cette étonnante précision, cette légèreté inimitable qui fait de Mabuse un technicien hors pair.

Nous placerions cette peinture dans l'œuvre de Van Orley, après le portrait de Dresde si on le suppose daté de 1522, après celui de Carondelet à Munich, donc après 1530.

JAN VAN SCOREL. — Schoorl, près Alkmaar, 1er août 1495 — 6 décembre 1562 Utrecht.

Bibliogr. sommaire : Hoogewerff (G. J.), *Jan Van Scorel*, La Haye 1923, avec les indications de la bibliographie antérieure. — Friedländer (Max-J.), *Von Eyck bis Bruegel*. Berlin 1921, p. 160 et p. 200-202. — A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. V, 1re partie. Article de de Fourcaud, p. 277-280.

Portrait d'homme âgé de 32 ans (Pl. 38). — *Catal. gén., n° 2641 B. Bois. Haut. 0 m. 5[illegible]. Larg. 0 m. 43. Acquis en 1874. Fait d'après un artiste vénitien, peut*

être Pordenone, dont on voit un portrait fort semblable à la galerie Liechtenstein à Vienne. — Bibliogr. sommaire : Fr. Winkler. *Zwei neue Bilder von Scorels Italienfahrt* (*Zeitsch. für bildende Kunst.*, t. 58, 1924-1925, p. 250-251).

Le Louvre possède ici une œuvre fort intéressante pour l'histoire de l'art : non que ses qualités soient de premier ordre, mais elle est susceptible de jeter une utile lumière sur les premiers commencements d'un artiste qui marque dans la peinture des Pays-Bas du Nord et exerça là, vers le milieu du siècle, une féconde influence.

Il semble bien, en effet que l'on ait dans ce panneau une œuvre de jeunesse de Jan Scorel qui, né le 1er août 1495 à Schoorl (près d'Alkmaar) se forma à Harlem d'abord, puis à Amsterdam chez Jacob Cornelisz (Jacob von Oostsanen) et enfin à Utrecht chez Gossart tout fraîchement revenu d'Italie. Dès 1518 Scorel part lui-même pour un long voyage qui, de Venise, le conduit en pèlerinage à Jérusalem ; il s'établit ensuite à Rome où il dirige un instant les collections du Belvédère. Nommé chanoine, il revient en 1524 dans sa patrie, séjourne quelque temps à Harlem et, à partir de 1529, s'établit définitivement à Utrecht où il meurt en 1562.



PL. 42. *David et Bethsabée* (no 17) JAN MASSYS.

Scorel fut un des premiers peintres des Pays-Bas septentrionaux qui partit étudier en Italie. Il rapporta des pays enchantés les idées nouvelles, les modèles empruntés aux Italiens, une technique, une couleur, une science du clair-obscur apprises des Vénitiens et de l'Ecole lombarde, et qui furent de grande importance pour le développement de l'Ecole proprement hollandaise. Ce fut le peintre humaniste dans toute l'acception du terme. Il forma Martin van Heemskerck et Antonio Moro et par là agit directement sur le milieu artistique d'Anvers.

Le portrait du Louvre porte la date de 1501, inscrite sur un parchemin donnant aussi l'âge du personnage représenté. Mais cette date est impossible si l'on veut voir dans ce tableau la main du chanoine d'Utrecht, comme le fait supposer une technique fortement apparentée aux quelques œuvres qui nous restent de Scorel à ses débuts. Un examen plus attentif a montré à M. Louis Demonts que cette date avait subi des remaniements, des traces de grattage se voyant autour du zéro. Si l'on émet l'hypothèse que le 2 initial a été remplacé plus tard par un zéro, nous aurions là une production de Scorel datant du second séjour en Italie, après le voyage en Terre sainte.

Cette figure aux cheveux et à la barbe noirs, aux traits durs, au teint bronzé serait, si l'on admet la date de 1521, l'un des premiers portraits connus exécutés par Scorel, antérieur même au pape Adrien VI, actuellement à l'Université de Louvain (1523). Nous saisirions ainsi notre artiste dans son admiration toute fraîche et toute jeune pour les Italiens, qui manifestement le dominent ici.

HEMESSEN (Jan Sanders Van). — Vers 1500 à Hemixen, près d'Anvers — sans doute à Harlem après 1575.

Bibliogr. sommaire : Graefe (Félix), *Jan Sanders Van Hemessen*, Leipzig, 1909, in-4°, avec bibliographie (en faveur de l'identification avec le monogrammiste de Brunswick). — Contre l'identification des deux peintres : Winkler (Fréd.), article sur *Hemessen*, dans le tome XVI du *Dictionnaire de Thieme* (1923) avec indication de bibliographie antérieure : Gluck (Gustav), article sur *Van Amstel*, t. I (1907), p. 423 du *Dictionnaire de Thieme* et article sur le *Monogrammiste de Brunswick*, *id.*, t. IV (1910), p. 552.

Le Sacrifice d'Abraham (Pl. 39). — *Catalogue, n° 2300 (ancien 2641). Bois. Haut. 0 m. 40. Larg. 0 m. 32. Vient des anciennes collections de Louis XIV sous le nom de Holbein.*

Continuant et élargissant l'œuvre de Quentin Metsys et de ses élèves, Jan Sanders Van Hemessen peut être considéré comme l'un des fondateurs de la peinture de mœurs aux Pays-Bas. De lui procédera Pieter Aertsen et ses premières natures mortes : ainsi se trouvera indiquée l'importance du XVIe siècle dans la création des différents genres qui prendront, au XVIIe siècle, un tel développement.

Jan Sanders naît à Hemixem, près d'Anvers, vers 1500 ; il entre en apprentissage chez le peintre anversois Henri Van Clève le Vieux en 1519, il est reçu franc maître en 1524, et devient doyen en 1548. Il mourut sans doute après 1575, et peut-être à Harlem, où il se serait établi de façon plus ou moins durable vers 1550.

L'œuvre groupée autour du nom de Van Hemessen présente deux suites de peintures fort différentes : des panneaux à grandes figures où le sujet religieux n'est qu'un prétexte à la présentation de types réalistes et caractérisés, plusieurs de ces panneaux étant signés et datés, et, d'autre part, des scènes à multiples personnages de petites dimensions, imprégnées de saveur populaire, et toutes sans signature, sauf une (le *Repas des 5.000 à Brunswick*) ; celle-ci, du reste, ne possède qu'un monogramme assez embrouillé, pouvant donner lieu à différentes interprétations.



Pl. 43. — *Antoine del Rio et ses fils* (*page 42*). Willem Key.

Deux thèses se sont trouvées en présence. L'une attribuant la seconde suite, celle des foules traitées à mesures réduites, à un artiste particulier, le Monogrammiste de Brunswick, que M. Gustave Gluck identifie avec Jan van Amstel ; l'autre réunissant les deux séries d'œuvres sous le nom commun de Van Hemessen. Cette dernière opinion a pour elle : d'abord, la grande ressemblance des personnages et des architectures qui se rencontrent à la fois aux arrière-plans des tableaux signés de Van Hemessen, et dans les peintures de la seconde catégorie à figures nombreuses, puis l'exemple de Pieter Aertsen, si proche de Van Hemessen, et dont les productions se divisent aussi en deux cycles, l'un à grands, l'autre à petits personnages.

La question ne paraissant pas encore tranchée définitivement, on a groupé, ici, sous le nom de Jan Sanders, le *Sacrifice d'Isaac*, la *Montée au Calvaire*



Pl. 44. — *Eléonore Lopez de Villanueva* (page 42). Willem Key

le *Jeune Tobie rendant la vue à son père*, que possède le Louvre. Les deux premiers tableaux appartiennent à la série de figures réduites. Ici c'est le paysage qui est particulièrement intéressant. Un gros effort vers la réalité a été fait depuis Jérôme Bosch et Joachim Patenier, dont les découvertes ont été mises à profit : séparation des plans, grandes vues perspectives, atmosphère nuancée ; nous sommes ici tout près de Bruegel le Vieux ; en même temps, le côté quelquefois irréel et fantastique de Patenier avec les grands rochers bizarrement percés, surgissant brusquement de la plaine, disparaît pour ne laisser subsister qu'une charmante impression de campagne délicatement variée.

Le jeune Tobie rend la vue à son père (Pl. 40). — *Catalogue, n° 2001. Bois. Haut. 1 m. 40. Larg. 1 m. 72. Provient de la collection du duc de Penthièvre, à Châteauneuf-sur-Loire, 1793.* — Bibliogr. sommaire : Graefe (Félix), *J. Sanders Van Hemessen*, Leipzig, 1909, p. 47-48 (pl. 22).

Nous avons ici l'exemple de ces panneaux à grands personnages caractéristiques de l'une des deux manières de Jan Van Hemessen. Un tel tableau est l'aboutissement logique des scènes de changeurs ou de percepteurs d'impôts, d'abord représentées en demi-figures et si fréquemment répétées chez Quentin Metsys, chez Marinus Van Reymersvael ; par ces compositions, entraient peu à peu, dans l'art flamand, encore attaché aux formules du xv[e] siècle, plus de réalité et plus de mouvement.

A cette part profonde de tradition locale, aisément reconnaissable au réalisme vigoureux des types choisis, servantes d'auberges ou jeunes campagnards musclés, s'ajoute aussi une très forte influence italienne ; réminiscences de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, se mélangeant bizarrement à des souvenirs d'une plus ancienne école florentine ; de Verrocchio ou de Pollajuolo, dirait-on. C'est grâce à cette action italienne, peut-être, que nous voyons, dans l'œuvre de Van Hemessen, les personnages en pied se substituer assez rapidement aux demi-figures qui semblent habituelles au début de la carrière.

Ce *Tobie*, du Louvre, appartient aux derniers tableaux datés que nous connaissions de Van Hemessen (il est signé et daté de 1555) : les premiers apparaissent en 1534 et, dès 1536, l'*Enfant prodigue*, à Bruxelles, et la *Vocation de saint Mathieu*, à Munich, nous montrent Jean Sanders en pleine possession de son style personnel, Les *Vendeurs chassés du Temple*, du Musée de Nancy, datés de 1556 (ou peut-être 1566) ont longtemps passé pour terminer la série, mais, en 1913, à l'Exposition d'Utrecht l'on voyait un *Jésus avec la femme adultère*, daté de 1575 qui serait actuellement l'œuvre la plus tardive de Jan Van Hemessen.

JAN MASSYS ou MATSYS. — Anvers, vers 1509 — dans la même ville, sans doute, après 1575.

Bibliogr. sommaire : A. Michel *Histoire de l'Art*, t. V, 1[re] partie (article de de Fourcaud), (1912) p. 290-

291. — Article de H. Hymans dans la *Biographie nationale*, t. XIV (1897). On trouvera dans le *Dictionnaire* de Würzbach (1910), les indications bibliographiques antérieures à cette date.

David et Bethsabée (Pl. 42). — *Catalogue, n° 2030*B. *Bois. Haut. 1 m. 62 Larg. 1 m. 97. Don du comte de Morny en 1852.*

Ce panneau nous donne une idée fort juste du talent de Jan Matsys, tel qu'il se révèle à nous dans une suite de peintures échelonnées entre les années 1558 et 1568. Nous connaissons de lui toute une série de *Bethsabée*, de *Suzanne*, de *Tobie*, de *Loth et ses filles* où les sujets varient peu, tous empruntés à *l'Ancien Testament*. Ce sont là déjà les thèmes favoris qui vont devenir presque de règle au siècle suivant dans la peinture religieuse de la Hollande protestante, et ceci nous renseigne sur les convictions de Matsys ; mais chez lui, s'ajoute dans ces productions une note de légère irrévérence, qui ne manque pas de saveur.

Chose bizarre, les œuvres assez nombreuses qui nous restent de Jan Matsys paraissent toutes dater de la fin de sa vie ; à part la *Judith* dont nous parlerons plus bas et qui, d'après Fr. Winkler, serait datée de 1545, nous n'avons rien de lui avant la cinquantaine (1558 : le petit panneau du Musée d'Anvers, *L'Hospitalité refusée à la Vierge et à Joseph*). Que sont devenues les peintures antérieures de ce maître qui put cependant se former à bonne école, étant le propre fils de Quentin Metsys ? Il dut naître à Anvers entre 1509 et 1511, il est reçu franc-maître dans la Gilde de cette ville en 1531 et sans doute travailla-t-il à l'étranger car il est banni d'Anvers en 1544 pour hérésie et ne rentre qu'aux environs de 1558, moment où apparaissent les premières peintures de lui qui nous sont conservées. On voit donc quelle part importante de son œuvre demeure encore complètement inconnue. Notons que la Bethsabée du Louvre est signée et datée de 1562. Il existe une gravure de Corneille Matsys, frère de Jan, qui, monogrammée et datée de 1549, représente le même sujet et montre des analogies avec le tableau que nous étudions ici.

Il y a chez Jan Matsys un côté réaliste et peuple, visible par exemple dans les têtes de ses vieillards grimaçants, de ses servantes rieuses et moqueuses : peut-être avons-nous là un souvenir de sa formation, un lien avec l'art de son père, avec notamment ces figures de bourreaux dans les volets de la *Mise au Tombeau*, actuellement au Musée d'Anvers. A cet élément de tradition et de race s'ajoute étrangement chez notre peintre un goût tout à fait particulier pour les longues nudités féminines, lisses et blanches, aux lignes élégantes. Il semble qu'il y ait ici quelque contact non expliqué encore, tant la vie de Jan Matsys nous est étrangère, avec le raffinement de la Cour française, et l'Ecole de Fontainebleau. Les fonds de ces tableaux sont aussi fort beaux, les uns avec des architectures à la Vredeman de Vries, des palmiers et des bosquets d'un beau vert foncé, réminiscences peut-être de Palma et du Tintoret. Les autres d'un ton brun très chaud et rappelant le paysage habituel, bras de mer et rochers, tel qu'il se pratiquait alors couramment à Anvers.

Ainsi se définissent quelques-uns des côtés de cet artiste complexe, original, jamais ennuyeux, dont l'élégance un peu gauche et la personnalité de bonne compagnie jettent une note particulière dans ce XVIe siècle flamand qui a osé tant d'essais divers, subi tant d'impressions, abordé tant de problèmes.

Judith tenant la tête d'Holopherne (Pl. 41). — *Catalogue 1922 p. 168. Bois. Haut. 1 m. 26. Larg. 0 m. 75. Dans la collection Schlichting et venant de l'ancienne collection de la princesse Mélanie de Metternich à Vienne.* — Bibliogr. sommaire : Jean Guiffrey : *La collection Schlichting* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. I. p. 396). — Salomon Reinach, *Diane de Poitiers et Gabrielle d'Estrée* (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre et octobre 1920).

Ce panneau est la réplique d'un exemplaire, presque identique de disposition et qui est aujourd'hui au Musée de Boston après avoir passé dans la collection Dannat de Paris et figuré à Bruges, en 1902 (n° 241) : la peinture de Boston, qui est signée sur la lame du coutelas, est certainement de la main même de notre maître. Il est plus difficile, dans l'état actuel de nos connaissances sur Jan Matsys, de dire s'il en est de même pour le tableau du Louvre, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une copie d'atelier.

L'œuvre, en tout cas, est intéressante : dans ces nombreuses représentations de Judith, Jan Matsys montre mieux que dans les autres scènes dont nous avons parlé des emprunts évidents à l'Ecole lombarde ; ceci est surtout visible dans le clair-obscur et dans le modelé plus doux. Peut-être avons-nous là une autre période de la production du peintre. Les jolis corps nus se détachant ainsi à l'avant du panneau font aussi penser par leur disposition aux énigmatiques *Diane de Poitiers au bain* qui apparaissent si nombreuses en France vers cette époque.

KEY (Willem). — Vers 1515 — Anvers, 1568.

Bibliogr. sommaire : *Catalogues* des Musées de Munich et d'Amsterdam. — Van den Branden (J.) *Geschiedenis der Antw. Schilderschool*, t. I, p. 267-270. — Winkler (Fr.). *Dict.* Thieme t. XX (1927) avec indicat. bibliogr. antér. p. 229-230.

Portraits d'Antoine del Rio et de ses fils : Martin-Antoine et Gérôme. Portrait d'Eléonore Lopez de Villanueva, femme d'Antoine del Rio (Pl. 43 et 44). — *Catalogue, nos 2840 et 2841.* — *Bois. Haut. 1 m. 66. Larg. 0 m. 80.* — Bibliogr. sommaire : J. B. Stockmans : *Notice historique sur le château de Cleydael.* (*Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, 1891, p. 234-275, voir p. 249). — Ad. Delvigne : *Mémoires de Martin-Antoine Del Rio.* Bruxelles, 1869-1871, 3 vol., in-8°.

Ces deux panneaux, qui, probablement, faisaient autrefois partie d'un triptyque, furent légués par la comtesse Duchâtel en 1878. Ils viennent de la collection du général comte d'Armagnac rassemblée pour la plus grande part en Espagne.

Des analogies de style avec une fort belle « Pieta » signée et datée de 1553 dans la collection Six à Amsterdam ont conduit M. Hulin de Loo à donner à Willem Key ces deux peintures de grande allure, qui étaient autrefois attribuées à Antonio Moro. Notre peintre serait né vers 1515 à Bréda ; nous le trouvons entrant en 1540 avec Frans Floris dans l'atelier de Lambert Lombard, reçu franc-maître en 1542 dans la Gilde d'Anvers doyen en 1552. Il meurt en 1568.

Nous savons que Van Mander tenait Willem Key en haute estime, et devant les panneaux du Louvre nous comprenons ses louanges : nous avons ici un très frappant exemple de la force et de la beauté auxquelles purent atteindre parfois les artistes trop décriés du XVIe siècle flamand. Il règne dans ces peintures une ardeur concentrée et sombre, bien en harmonie avec l'époque tragique et les personnages représentés.

Antoine del Rio, noble castillan enrichi dans le commerce à Anvers, s'était marié dans cette dernière ville en 1549 avec Eleonore Lopez, également de souche espagnole. Son fils aîné, Martin-Antoine, qui



Pl. 45. — *Les Mendiants* [illegible] — Pierre Bruegel.

fut un jésuite érudit, était né en 1551, et si nous en jugeons par l'âge qu'il porte dans ce tableau, nous devons être aux environs de 1566 ou 1567, au début de la grande lutte qui va dresser le pays contre le duc d'Albe.

Antoine del Rio, sans doute influencé par ses origines, prit parti pour la Maison d'Espagne et se fit ainsi complice du régime de violence et d'autorité arbitraire instauré par les étrangers.

Nommé en 1573 membre du Conseil des Troubles, il fut, comme trésorier général, chargé des confiscations. Violemment attaqué par les Etats, qui, en 1577, le firent emprisonner, Antonio del Rio, sans doute découragé devant l'opiniâtre résistance nationale, quitta les Pays-Bas vers l'année 1578 et vint mourir à Lisbonne en 1586. Il est curieux de penser que Willem Key, qui fut, dit-on, un protestant patriote, peignit ici l'un des défenseurs et des conseillers les plus autorisés du camp ennemi.

Remarquons que la manière de représenter et de placer les grandes figures est encore, à cette date tardive, tout à fait traditionnelle. Les personnages à genoux, nous les rencontrons déjà sur les volets de l'*Agneau Mystique* (Judocus Vydt et sa femme), et plus tard dans le triptyque de Guillaume Moreel par Memling, avec cette fois des prie Dieu presque identiques. Seulement les saints, ordinairement les saints patrons qui accompagnaient les donateurs, ont dans l'œuvre de Willem Key complètement disparu ; ainsi le veut un siècle tout nourri d'humanisme.

BRUEGEL (Pierre dit le Vieux). — Vers 1525 — 5 septembre 1569, à Bruxelles.

Bibliogr. sommaire : Friedländer (Max J.) *Pieter Bruegel*, Berlin 1921. — R. Van Bastelaer et Hulin de Loo. *Peter Bruegel l'ancien*, Bruxelles, 1905. — On trouvera dans le livre de Friedländer et dans l'article de Winkler au t. V (1911), du *Dictionnaire* de Thieme les indications bibliographiques complètes.

Les Mendiants (Pl. 45). — *Catalogue, n° 1917.* [illegible] *Mantz en 1892.* — Bibliogr sommaire : Van Bastelaer (René). *L'origine* et *l'application du mot « gueux »* (*Bullet. de l'Acad. roy. d'Archéol. de Belgique*, 1912, p. 10). — Van Bastelaer et Hulin de Loo, *Peter Bruegel*, n° A 14, p. 293.

Avec Pierre Bruegel le Vieux nous arrivons à l'un des plus grands artistes de l'école flamande. Il faut remonter à Van Eyck pour retrouver pareille qualité de grandeur, large et solide à la fois. Il naît peut-être au village de Breugel près de Eindhoven (Brabant hollandais) vers 1525 ; reçu franc-maître dans la Gilde d'Anvers en 1551, il est en 1553 à Rome, puis de nouveau à Anvers jusqu'aux environs de 1563, moment où il paraît s'établir à Bruxelles ; il meurt dans cette ville en 1569.

Bruegel est profondément personnel, il est complètement en dehors du mouvement qui entraîne son époque vers l'imitation extérieure de la forme italienne et vers l'étude du corps humain considéré à

l'antique. Mais contrairement aussi aux peintres traditionalistes et populaires qui le précèdent ou l'accompagnent, Mandyn, Peter Huys, Van Hemessen, Aertsen, il dépasse la vision fragmentaire et atteint cette profonde harmonie d'ensemble, qui forme l'essence même du génie latin. En ce sens, on peut dire que Bruegel, le plus flamand des peintres, est cependant nourri de l'Italie ; aussi la phrase de Van Mander « qu'en traversant les Alpes, il avait avalé les monts et les rocs pour les vomir à son retour sur des toiles et des panneaux, » demeure-t-elle caractéristique

Parmi les autres éléments de formation il faut noter : Jérôme Bosch et sa vision aiguë si profondément originale, avec tout le côté actuel et réaliste qu'il met dans ses diableries même les plus fantaisistes. Patenier surtout qui lui donne le goût des grands espaces, des larges perspectives, mais chez ce dernier les figures ne sont plus que des taches de couleur ; Bruegel au contraire fera rentrer la vie humaine dans le cadre fourni par le paysage. L'impression intense viendra justement, soit de la correspondance soit de l'opposition de cette nature rendue dans sa grandeur, et de l'homme vivant et agissant dans ce milieu qui le dépasse, qui lui est tantôt favorable et tantôt hostile.

La vie humaine, du reste, c'est dans son sens collectif qu'il la rendra ; c'est l'existence des campagnes et des villages, avec ses joies, ses peines ou ses drames, qu'il nous montrera. Pour connaître le maître dans sa complète supériorité, c'est à Vienne dans ses paysages inimitables qu'il faut l'aller voir, mais la jolie et précieuse petite peinture du Louvre nous indique cependant bien des côtés de son talent au moment de la pleine maturité. La fine lumière qui baigne encore cette cour des Miracles, transfigure toute cette misère et la met presque en harmonie avec le radieux printemps du verger apparu à l'arrière-plan ; tout cela c'est du vrai Bruegel, et c'est très particulier et très nouveau dans l'école flamande.

Ce panneau semble venir des collections de Prague enlevées par les Suédois, car M. Hulin de Loo pencherait à le reconnaitre dans un inventaire des tableaux de la reine Christine de Suède dressé en 1652 : « *De Prague .. 370 ditto représentant des gens estropiez.* » Il porte en toutes lettres la signature BRVEGEL MDLXVIII et se place ainsi dans les dernières années du Maître, celle des grands chefs-d'œuvre : les *Mois* se datent des environs de 1567, *La Parabole des Aveugles* de Naples, et « *la Pie sur le gibet* », de Darmistadt, sont de 1568.

Il peut être permis de voir dans la peinture du Louvre une intention politique. Nous sommes en pleine période de révolte contre le duc d'Albe et ses Espagnols, deux ans après le Compromis des Nobles. On sait que les queues de renard, répétées dans le panneau qui nous occupe et qui étaient l'insigne véritable des miséreux, avaient été utilisées pour ridiculiser le gouvernement de Philippe II et de Granvelle.

Etant donné le caractère de Bruegel tel qu'il ressort de son œuvre, des tableaux comme le *Dulle Greet*, la *Parabole aes Aveugles* et ces *Culs-de-Jatte* du Louvre paraissent bien être de tragiques allusions aux malheurs du temps.

CORNELIS VAN DALEM. — Avant 1535 — Sans doute vers 1573 ou 1575.

Bibliogr sommaire : Ludwig Burchard. *Der Landschaftsmaler Cornelis Van Dalem* (*Jahrb. der k. preuss Kunstsammlg.* t. XLV, p. 66-71.

Cour de ferme par une matinée d'hiver (PL. 46). — *Catalogue n° 1917^B. Bois. Haut. o m. 38. Larg. o m. 51.*



PL. 46. — *Cour de ferme par une matinée d'hiver* (*page 44*). CORNELIS VAN DALEM.



PL. 47. — *La tour de Babel* (page 45). LUCAS VAN VALKENBORGH.

— Bibliogr. sommaire : Louis Demonts. *Un paysage de Cornelis van Dalem au Musée du Louvre* (*Gaz. des Beaux-Arts*, janvier 1926, p. 60-64). — Friedrich Winkler : *Nachtrag zu Cornelis van Dalem* (*Jahrb. der k. preuss. Kunstsang*, t. XLVI, p. 255-258).

Cornelis van Dalem nous est connu par quelques lignes de Carl Van Mander. Ce dernier nous raconte que Bartholomeus Spranger travailla environ quatre ans (vers 1560-1564), dans l'atelier de ce paysagiste anversois, né sans doute un peu avant 1535, apprenti en 1545, et reçu franc-maître dans la gilde d'Anvers en 1556. Notre artiste produisit peu ; cultivé et noble, il peignait plus, semble-t-il, par distraction que par profession et l'élève passa chez le maître d'heureux moments, occupant la plus grande partie de son temps à lire des livres d'histoire ou de poésie qui se trouvaient là en grand nombre.

C'est M. Ludwig Burchard qui eut le mérite de découvrir quelques œuvres de ce Cornelis, dont avant 1924 nous ne connaissions plus aucune production : sur un fort beau tableau de la collection Bruckmann à Munich, il retrouva le monogramme du maître et la date de 1564 ; il en rapprocha peu après une *Fuite en Egypte* du Musée de Berlin, également monogrammée et datée de 1565.

Dès qu'en 1924 parurent les résultats de ces intéressants travaux, M. Louis Demonts eut la conviction que Cornelis van Dalem était aussi l'auteur du beau panneau qui nous occupe ici et qui avait figuré en 1696 dans l'inventaire du célèbre financier Jabach comme Bruegel le Vieux ; c'est du reste sous cette attribution qu'il était entré au Louvre en 1918, donné par M. Camille Benoit ; depuis, tout en reconnaissant l'étonnante qualité du cette peinture et ses rapports étroits avec Bruegel, les conservateurs n'avaient pu se défendre de quelques doutes, quant à la paternité du maître lui-même ; le catalogue des Ecoles du Nord de 1922 témoigne de ces réserves.

La parenté est telle entre cette *Cour de ferme* et les tableaux regroupés par M. Burchard, qu'un autre érudit, M. Friedrich Winkler, sans connaître encore les conclusions de M. Demonts, arrivait en même temps aux mêmes résultats. Le Louvre posséderait ainsi le chef d'œuvre d'un contemporain du Vieux Bruegel, travaillant sans doute dans la même ville, en tout cas, fortement influencé par lui, capable de sentir la grandeur et la largeur de son style : le présent tableau en témoigne. L'ordonnance simple de la composition, la belle impression de cette matinée d'hiver vue pour elle-même, dans son calme, et dans le charme de sa lumière, tout cela appartient aux très belles œuvres. Nous avons là un artiste doué d'une jolie et sûre sensibilité, d'un œil de peintre subtil, d'un fin talent de coloriste qui lui permet de trouver de chaudes harmonies notamment dans les bruns, les jaunes, les roses et les gris.

Cornelis van Dalem se révèle à nous comme voisin du grand maître, dont le sépare peut-être seulement la complication de son esprit, trop cultivé et trop raffiné ; il ne lui est plus permis de rendre le monde visible dans cette robuste et géniale simplification qui est la marque propre du Vieux Bruegel.

VALKENBORGH (LUCAS VAN). — Malines vers 1540 — vers 1625.

Bibliogr. sommaire : Plietzsch (E). *Die Franckenthaler Maler*, Leipzig, 1910 ; comme notice ancienne voir surtout : Edouard Fétis : *Les artistes belges à l'étranger* (1857-1865), t. II, p. 136. — On trouvera dans l'article du *Dictionnaire* de Wurzbach la bibliographie antérieure à 1910.



Pl. 48. — *Diane et ses nymphes* (page 46). PAUL BRILL.

La Tour de Babel (Pl. 47). — *Haut. 0 m. 41. Larg. 0 m. 56. Bois. Entré au Louvre en 1924 venant de M. Brunner.* — Bibliogr. sommaire : Louis Demonts, *Trois tableaux de paysages fantaisistes au Louvre* (*Beaux-Arts* du 1er mars 1924, nº 5, p. 70-71).

Cette fine petite peinture nous montre les longues survivances des mêmes sujets dans cette école flamande du XVIe. Déjà Joachim Patenier, au commencement du siècle, avait, nous le savons, représenté une *Tour de Babel*, motif que reprendra, en 1563, Pierre Bruegel le Vieux dans le panneau imposant du musée de Vienne. Quelques années après, c'est Lucas Van Valkenborgh qui s'inspire si fortement de Bruegel pour son tableau daté de 1568, à la Pinacothèque de Munich ; en 1594, il exécute la charmante petite réduction qui nous occupe aujourd'hui et qui porte, avec la date, le monogramme L V V. Toute une partie du tempérament de l'artiste se révèle dans la façon dont est traduite l'œuvre de Bruegel : la note épisodique, amusante dans les détails, charmante par le coloris, étant surtout saisie ici ; largeur et âpreté de style, qui caractérisent le grand prédécesseur, étant volontairement laissées de côté.

Lucas Van Valkenborgh naquit vers 1540 à Malines, où nous le voyons, en 1564, franc-maître dans la Gilde. En 1566, il s'enfuit avec son frère Martin comme réformé, travailla à Francfort, y rencontra peut être Gilles von Coninxloo, banni, lui aussi ; il était entré vers 1580, au service de l'archiduc Mathias et ne meurt peut-être pas avant 1625. Notre peintre ne fut pas l'une des personnalités marquantes qui déterminèrent les grands courants de l'école flamande au XVIe siècle. Il se contenta d'être toute sa vie un probe artiste, joliment doué, sachant habilement s'assimiler les grandes découvertes faites avant lui. Il montra, du moins, un talent nuancé, plein de fantaisie et de grâce ; il put remplir consciencieusement son rôle et marquer un passage intéressant entre deux tendances, deux époques.

Par son âge, par ses maîtres et souvent par ses modèles, Van Valkenborgh tient encore à la première moitié du XVIe, à l'imagination libre et riche de ce moment. Le panneau du Louvre, avec ses fines harmonies de bleu, de violet et de gris, ses personnages habillés à la romaine, est un exemple caractéristique de cette manière.

Mais, à côté de l'artiste du XVIe siècle, existe aussi chez Lucas Van Valkenborgh un peintre du XVIIe. Par le réalisme de ses grands paysages (ceux de Vienne surtout), par l'exactitude de maintes silhouettes de villes, par ses vastes vues panoramiques souvent si précises où sont utilisées pour le « vrai » les découvertes de Patenier et les leçons de Bruegel, il prépare Van der Meulen et tous les peintres à paysages étendus du XVIIe siècle.

BRILL (Paul). — Anvers, 1554 — Rome, 7 oct. 1626.

Bibliogr. sommaire : Mayer (Anton), *Das Leben und die Werke der Bruder Matthäus und Paul Brill*, Leipzig, 1910. — On trouvera dans l'article d'Ant. Mayer au tome V (1911) du *Dictionnaire* de Thieme les indications bibliographiques antérieures.

Diane et ses nymphes (Paysage) (Pl. 48). — *Catalogue, nº 1909. Toile. Haut. 1 m. 04. Larg. 1 m. 47. Provient de la collection du duc de Brissac en 1793.*

Le Louvre expose six paysages de Paul Brill qui, né en 1554, à Anvers, quitte cette ville dès 1574, pour s'établir et travailler à Rome où il meurt en 1626.

A suivre l'œuvre de ce peintre intéressant, nous saisissons clairement les transformations profondes qui s'opèrent dans la façon de sentir et de rendre le paysage à la fin du XVIe siècle, chez les artistes flamands. Le

changement de conception apporté par Joachim Patenier, subordination de la figure humaine au milieu, n'avait pu immédiatement produire tous ses fruits, exception faite pour le génial Pierre Bruegel. Le paysage restait encore chez de Momper peu réel et peu précis, malgré ses larges horizons. Un Jacob Grimmer, un Lucas Van Valkenborgh s'efforcent de suivre de plus près la vérité, mais ils représentent soit de grandes vues panoramiques, qui sont plutôt la levée topographique d'une région qu'un paysage avec son style et son âme, soit des sujets plus restreints où, malgré tout le charme de leur lumière subtile et de leurs couleurs harmonieuses, l'accessoire tient trop de place et ne se subordonne pas assez à l'ensemble.

Paul Brill, au contraire, fut un des premiers à nous rendre un aspect de nature dans ses caractères essentiels, débarrassé non seulement du fantastique mais aussi de tout détail secondaire, et avec les notations d'ombre ou de lumière, d'éclat ou de douceur qui préciseront à elles seules la saison, le jour et l'heure. Sans atteindre la force pénétrante du grand Bruegel, qui reste inégalable, il sait nous faire comprendre simplement la beauté d'un matin printanier, le calme d'un soir doré, au milieu des bouquets d'arbres ou des eaux courantes, qu'entourent les lignes harmonieuses de quelque colline.

C'est à la fin seulement de son évolution, vers 1620, que Paul Brill parvint à ce style évocateur et mesuré : ses premières œuvres sont loin de présenter ces qualités, mais il se développa sous d'heureuses influences concordantes : celle d'Adam Elsheimer d'abord (à Rome, sans doute vers 1600), celle de la campagne romaine et de la grâce antique, jointe à la douceur du paysage italien ; remarquons qu'il peignit pendant de longues années à la fresque (décoration du Latran, chambres du Vatican) et qu'il dut ainsi élargir et épurer sa manière.

Le tableau qui nous occupe appartient à la dernière période, la plus belle, et date des environs de 1620. Il fait pendant à une fort jolie *Chasse aux canards*, aussi possédée par le Louvre (nº 1908). Tandis que la scène de *Diane et de ses nymphes* symbolise la beauté du soir, *la Chasse aux canards* évoque pour nous toute la fraîcheur d'une belle matinée d'été.

Les Pêcheurs (Paysage) (Pl. 49). — *Catalogue, nº 1910. Toile. Haut. 0 m. 46. Larg. 0 m. 71. Collection Louis XIV.* — Bibliogr. sommaire : Louis Demonts, *Catalogue des dessins de Claude Gellée exposés au Louvre en 1923* (Préface).

Ce paysage est signé et daté de 1624 ; postérieur de quelques années au tableau précédent, c'est peut-être l'un des plus caractéristiques de la dernière période, l'un de ceux qui nous fait le mieux saisir le rôle important joué par Paul Brill dans le développement de notre paysage français au XVIIe siècle. On sait, en effet, que l'un des élèves de notre peintre fut Agostino Tassi, le maître de Claude Gellée. L'ordonnance très large de cette nature, aux grandes lignes calmes, ces premiers plans disposés dans l'ombre pour faire ressortir la douceur et la lumière des lointains, tout dans ce paysage nous prouve que nous trouvons ici le germe des recherches et des préoccupations qui seront essentiellement celles du grand Lorrain.

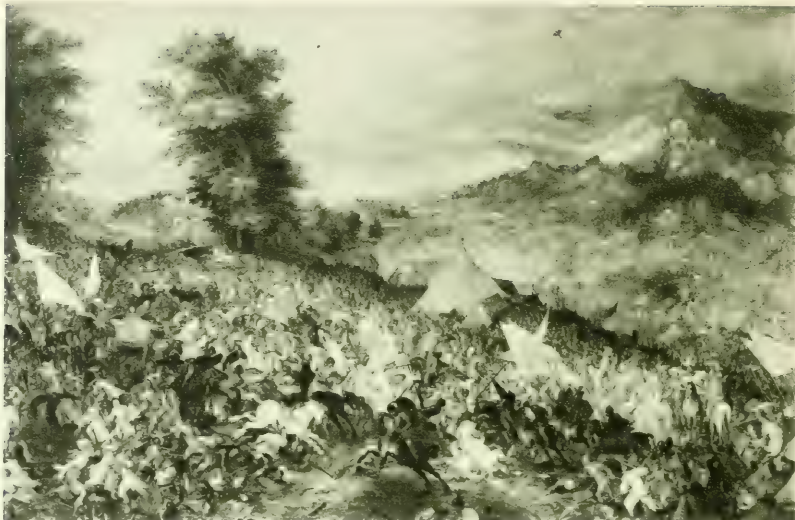
BRUEGHEL (Jan), dit de Velours. — Bruxelles, 1568 — Anvers, 13 janvier 1625.

Bibliogr. sommaire : Zoege von Manteuffel : *Eine verschollene Studienfolge Jan Brueghels D. A.* (*Berliner Museen Berichte*, 1923, p. 5.) — Oldenbourg (R.), *Die Flamische Malerei des 17e : Jahrhunderts*, Berlin, 1918, p. 15-16. — A. Michel, t. V, 2e partie (1913). Article de Louis Gillet, p. 863. — On trouvera, dans le *Dictionnaire* de Thieme au t. V (1911), les indications de la bibliographie antérieure.

La Bataille d'Arbelles (Pl. 50). — *Catalogue, nº 1921. Bois. Haut. 0 m. 86. Larg. 1 m. 35. signé au*



Pl. 49. — Les Pêcheurs (Paysage). Paul Brill.



Pl. 50. *La Bataille d'Arbelles* (page 47). Jan Brueghel.

monogramme ; fut légué par André Le Nôtre, en 1693, au roi Louis XIV.

Jan Brueghel, né à Bruxelles en 1568, était le fils du grand Bruegel, Pierre Bruegel le Vieux, et nous le trouvons, en 1597, après un voyage en Italie, franc-maître dans la Gilde d'Anvers ; il s'établit dans cette ville, où il mourut en 1625.

Ses œuvres sont loin de dénoncer ses origines : entre le père et le fils, les tempéraments s'opposent, un monde les sépare. Chez le peintre qui nous occupe, tout est fait pour séduire une société riche et curieuse, qui veut oublier les drames poignants, les entreprises désespérées de la génération précédente.

Le puissant génie du vieux Bruegel se réduit, chez Jean de Velours, à cette faculté de créer des paysages plaisants aux lointains bleutés, d'assembler de jolies couleurs, de faire jouer la lumière sur des bannières flottantes, sur des robes de chevaux, des pelages d'animaux, ou des feuillages légers qu'agite une brise de printemps ; mais ce don limité et charmant, il le possède complètement, et, dans le domaine réduit qu'il s'est réservé, il excelle et parle en maître. Les œuvres, du reste, plurent à ses contemporains, et sa réputation fut grande ; Rubens était son ami et dut influencer son talent, non certes dans le style même, mais, délicatesse de vision, subtilité de la touche, prestesse vraiment merveilleuse de la main semblent, chez Jan Brueghel, devoir beaucoup au grand modèle.

N'oublions pas qu'il eut l'honneur de peindre paysage et animaux dans cette page exquise du *Paradis terrestre* au Mauritshuys de la Haye, où Rubens créa l'un de ses corps féminins les plus adorables et les plus lumineux. Ce genre de composition convenait à Brueghel de Velours ; les grandes scènes animées, au contraire, comme *la Bataille d'Arbelles*, sont exceptionnelles dans son œuvre ; peut-être voulut-il par cette entreprise hausser sa manière et passer du « genre » à la « peinture d'histoire » ; mais il n'était pas fait pour de telles productions.

La toile, du reste, est charmante, avec son mouvement endiablé, sa mêlée générale, les grands plans si nettement marqués d'ombre et de lumière ; c'est une délicieuse vision de couleurs vues dans l'atmosphère, de lumière changeante et mouvante ; ce n'est pas autre chose.

Notre artiste dans cette lente élaboration du paysage qui fut une des grandes tâches du XVIe flamand, n'apporta rien de neuf dans la composition. Il suffit pour s'en convaincre de considérer ici l'horizon très élevé, le milieu mi-conventionnel, mi-fabuleux ; Paul Brill, au contraire, son aîné de quatorze ans cependant, le dépassa nettement en ce point. Mais Jan Brueghel reste le créateur des couleurs les plus délicates, baignées dans un air vibrant, qu'il fut peut-être le premier à rendre. Enchantement pour nos yeux, enseignement pour toute la peinture du XIXe, ses toiles restent des œuvres précieuses.

POURBUS (François), dit Le Jeune. — Anvers, sans doute, 1569 — Paris, février 1622.

Bibliogr. sommaire : Dimier (Louis), *Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe*, Paris, 1924, 2 vol. in-4o, voir t. I, p. 198-201. — Oldenbourg (R.), *Die Flamische Malerei*, Berlin, 1918, voir p. 77. — Batifol (L.) *Marie de Médicis et les Arts* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1906, t. 2. voir p. 221-228). — On trouvera dans le *Dictionnaire* de Wurzbach les indications de bibliographie antér. à 1910 ; consulter aussi l'étude d'A. Baschet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, t. 2, p. 277-298 et 438-456, qui reste excellente malgré sa date déja ancienne.

Saint François d'Assise recevant les stigmates (Pl. 51). — *Catalogue, no 2069. Toile. Haut. 2 m. 07. Larg. 1 m. 63. Ce tableau était placé autrefois à l'église du couvent des Jacobins, à la rue Saint-Honoré.*

Une grande toile d'expression assez forte, sombre de tons, où passe comme un souvenir des églises de

Bruges évoquées dans le Luxembourg de Marie de Médicis. L'auteur, François Pourbus le Jeune, est un peintre transplanté, que ne put jamais arriver à fondre le tempérament qu'il devait à ses origines flamandes, avec les habitudes acquises aux cours de Mantoue ou de Paris. Sa personnalité resta toujours assez pâle vis-à-vis du talent de son grand-père Pierre Pourbus, le vigoureux portraitiste de Fernaguut et de sa femme au Musée de Bruges ; il semble même inférieur à son père François le Vieux, qui nous montre dans les *Noces du peintre Hœfnagel* (Musée de Bruxelles n° 944.) une si originale réunion.

Ce François Pourbus, dit le Jeune, était né sans doute en 1569, à Anvers, où il fut reçu franc-maître en 1591. Vers 1594, il paraît quitter sa ville natale peut-être pour Paris, pour l'Italie ensuite ; comme Rubens, il passe au service du duc de Mantoue ; plus souple que le grand maître, il semble avoir accepté facilement toutes les tâches d'un bon courtisan, y compris l'aimable mission de « portraire » les plus jolies femmes, bourgeoises ou grandes dames, qu'il put trouver à Naples. Le duc, en effet, réunissait, à côté des plus célèbres madones de la chrétienté, toute une suite très profane des plus charmantes formes capables de plaire à ses goûts de connaisseur averti.

En 1609, Pourbus est définitivement revenu de Mantoue à Paris. C'est vers cette époque qu'il fit les portraits de Henri IV et de Marie de Médicis que possède le Louvre. En 1611, il devient peintre de la reine et reçoit ainsi plusieurs commandes pour des églises. Les toiles religieuses, cependant, paraissent une exception dans son œuvre On connaît surtout la *Cène* (datée de 1618), aussi au Louvre, une *Annonciation* au Musée de Nancy (datée de 1619), et le *Saint François* qui nous occupe, daté de 1620. Il est probable que, pour ce dernier tableau, les *Stigmates*, peints par Rubens en 1615 et actuellement au Musée de Cologne, influencèrent plus ou moins Pourbus, mais celui-ci, qui resta toujours un attardé, fut, toute sa vie, réfractaire à la fougue, à la souplesse et aux qualités prime-sautières de son grand modèle. Dans le *Saint François* du Louvre, quelque raideur, un certain archaïsme de conception et de faire nous ramènent encore au XVIe, alors que déjà, les chefs-d'œuvre de Rubens avaient ouvert un monde nouveau

François Pourbus fut enterré le 19 février 1622. Chose curieuse, c'est aussi, comme le remarque M. Dimier, un artiste venu des Pays-Bas, Philippe de Champagne, qui recueillera son héritage et sera le peintre de portraits à l'époque d'Anne d'Autriche et de Richelieu, comme Pourbus l'avait été au temps de Henri IV et de Marie de Médicis.

CLERCK (HENDRIK DE).
Bruxelles, vers 1570 — vers 1629.

Bibliogr. sommaire : Th. v. Frimmel : *Blätter für Gemäldekunde*, t. I (1905) p. 60-62. Dans l'article de Plietzsch du tome VII du *Dictionnaire* de Thieme (1912) les indications de bibliographie antérieure.

Diane découvrant la grossesse de Calisto (PL. 52). — *Catalogue, n° 2733. Haut. 1 m. 15. Larg. 1 m. 64. — Vient de la [illegible] La Caze, en [illegible].*

Ce tableau était autrefois attribué à Johann Rottenhammer. C'est, croyons-nous, M. Louis Demonts qui eut l'idée de le rapprocher de compositions voisines, conservées au Musée de Vienne, et portant les deux signatures de Hendrik de Clerck et de Denis Van Alsloot, ce dernier étant l'auteur du paysage On fut ainsi amené à grouper toute une suite de peintures à sujets mythologiques datant des dernières années du XVIe et des premières du XVIIe siècle, où les personnages de petites dimensions se meuvent, un peu comme ceux de l'Albane, dans un vaste milieu de campagne, plus ou moins boisé, exécuté soit par Denis Van Alsloot, soit par Brueghel de Velours, soit par d'autres encore. Il y a là un aboutissement logique des recherches dues à un Frans Floris à un Michel Coxie, à un Martin de Vos surtout ; de ce dernier procèdent directement les figures mythologiques.

Nous sommes à un moment des plus intéressants, celui où l'influence rubénienne va se faire sentir, et transformer, par une impulsion irrésistible, tout ce qui existait avant elle dans la peinture des Pays-Bas. Par des tableaux comme celui du Louvre, se révèle à nous l'un des points de départ de cette évolution, une partie



PL. 51. *Saint François d'Assise recevant les stigmates* [illegible]
FRANÇOIS POURBUS.



PL. 52. — *Diane découvrant la grossesse de Calisto* (page 49). HENDRIK DE CLERCK.

de la matière dont elle se servira pour aboutir à ses fins.

Henri de Clerck, qui peignit ici les personnages, était né, vers 1570, à Bruxelles ; élève de Martin de Vos, à Anvers, il fut, en 1606, nommé peintre de la cour et mourut vers 1629. En dehors des sujets dont nous avons parlé, il exécuta aussi de grandes compositions religieuses dont plusieurs sont aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Datées de 1590 à 1628, elles appartiennent à une période où Rubens, déjà, produisait des chefs-d'œuvre, et sont cependant indépendantes de son style et de sa manière.

Le feuillage dans le tableau du Louvre est sans doute dû à Denis Van Alsloot (vers 1570 — vers 1628), que nous trouvons attaché à Bruxelles au service des archiducs dès 1599, et dont la vie, en dehors de ce renseignement, nous est encore inconnue. Van Alsloot paraît être l'un des premiers peintres s'occupant spécialement de la nature établis à Bruxelles. Il apporte une vision beaucoup plus réaliste que celle de l'Ecole anversoise contemporaine. Aux larges vues panoramiques et plus ou moins irréelles de de Momper, il oppose ses sujets bien plus vrais, des bois, des allées d'arbres, des villages, et semble ainsi fonder l'école bruxelloise, de paysage, qui prendra, quelques années plus tard, par de Vadder et les d'Arthois, un important développement.

FRANCKEN (FRANS II), dit LE JEUNE. — Anvers, 6 Mai 1581 - Anvers, 6 mai 1642.

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des XVIIe Jahrhunderts*, Berlin, 1918, p. 142-144. On trouvera dans l'article du *Dictionnaire* de Thieme, t. XII (1916), les indications de bibliographie antérieure.

La Parabole de l'Enfant prodigue (PL. 53). — *Catalogue, n° 1990. Bois. Haut. 0 m. 62. Larg. 0 m. 86. Provient de la collection du duc de Penthièvre à Châteauneuf-sur-Loire, en 1793.*

Nous avons ici l'œuvre signée et datée « 1633 » due au peintre le plus intéressant de toute une dynastie fort étendue. Malheureusement pour les chercheurs, les membres nombreux de cette famille Francken portent presque tous les mêmes prénoms, Frans, Jérôme ou Ambroise ; aussi les confusions sont-elles faciles et il n'est pas sûr encore que la discrimination des différentes productions soit aujourd'hui exactement faite.

L'artiste qui nous occupe naquit à Anvers le 6 mai 1581 et mourut dans la même ville, le 6 mai 1642. Il fut sans doute élève de son père Frans Francken I, et devint franc-maître de la Gilde en 1605 et doyen en 1615. Il paraît avoir joui d'une certaine fortune, et ses œuvres étaient recherchées. Elles correspondaient, en effet, assez exactement à un goût fort développé alors dans la riche cité d'Anvers, cosmopolite et commerçante, toute peuplée de financiers et de spéculateurs : le goût du cabinet d'amateur et de la collection. Cette mode contraignait à réduire les dimensions des tableaux, qui ne sont plus employés comme auparavant à orner telle ou telle salle d'un palais, mais se placent désormais les uns à côté des autres dans ces pièces garnies jusqu'à l'excès de peintures, de meubles et de statues. Pour plaire à ces amateurs teintés de culture et de bon ton, le panneau devra être aimable et raffiné, gagner en agrément ce qu'il perdra en accent, et nous aurons ces jolies scènes aux nombreux personnages, aux couleurs chaudes, aux harmonies dorées et qui sont justement la spécialité de notre Frans Francken.

Il est curieux de comparer la scène de *l'Enfant prodigue*, par Van Hemessen, à Bruxelles (Musée, n° 217, daté de 1536), toute vibrante des bruits et des chansons de l'auberge, heurtée de mouvement et de coloris, avec l'épisode de belle compagnie que retrace le tableau du Louvre, enveloppé de tons heureusement

disposés. On saisit ainsi d'un coup d'œil toute l'évolution accomplie en moins d'un siècle vers un goût plus policé et presque mondain.

Les productions de Frans II Francken sont répandues en grand nombre dans tous les musées de l'Europe ; beaucoup ne sont que des répliques d'atelier. Les peintures de la main même du maître se distinguent par une exécution plus soignée (tels les trois tableaux qu'expose le Louvre) ; elles sont, du reste, fort souvent signées et datées, mais de différentes façons, suivant leur époque, ce qui donna lieu, autrefois, à maintes confusions. Jusqu'en 1616, c'est-à-dire jusqu'à la mort de son père, notre artiste signe « de Jonge Frans Francken », de 1616 à 1628, simplement « Frans Francken », et, à partir de 1628, « de Oude Frans Francken » pour se distinguer de son fils. Le tableau qui nous occupe porte cette dernière mention.

Ajoutons que Rubens et son école ont fortement agi sur la palette de Frans Francken, mais l'influence s'arrête là. Le style n'est nullement rubénien ; il dénote, au contraire, une vision fort différente, un goût de l'illustration, qui vient des romanistes et remonte aux Vénitiens.

VEEN (Otho ou Otto Van), dit Venius. — Leyde, sans doute, 1558 — Bruxelles, 6 mai 1629.

Bibliogr. sommaire : Friedrich Winkler, *Ein Bild des Otto Van Veen* (*Berliner Museum Berichte*, mai-juin 1923, p. 43-46. — Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei*, Berlin, 1918, p. 9. — Haberditzl (F.-M.), *Die Lehrer des Rubens* (*Jahrb. der Kunsts. Sammlg. in Wien*, t. XXVII, 1907, p. 191-259. — On trouvera dans l'article du *Dictionnaire* de Wurzbach, les indications bibliographiques antérieures à 1910.

Otto Venius et sa famille (Pl. 54). — *Catalogue, nº 2191. Toile. Haut. 1 m. 65. Larg. 2 m. 50. Faisait partie des collections Louis-Philippe et fut acquis par le Louvre en* 1835. — On trouvera, reproduite dans le catalogue de Villot, la longue inscription qui date le tableau et donne le nom des personnages.

Otto Venius, le maître de Rubens, s'est, ici, représenté dans son intimité familiale, à l'âge de vingt-sept ans, entouré de son père et de sa mère, de ses nombreux frères et sœurs. La connaissance du grand génie anversois serait incomplète si l'on ne tenait pas compte de l'enseignement et de la formation donnés par cet artiste, chez lequel le jeune Pierre Paul entra, en 1596, trouvant là un milieu et des tendances en harmonie avec ses goûts, et qui devaient influer sur son œuvre tout entière. Voyons donc quel était cet Otto Venius que nous montre le tableau du Louvre, peintre assez incolore par lui-même, mais qui eut le grand bonheur d'agir sur l'une des plus belles et des plus puissantes imaginations que les Pays-Bas aient jamais produites.

C'était d'abord un déraciné, comme tant d'autres de sa génération, que secouent guerres et troubles de la fin du XVIᵉ siècle. Il naît à Leyde en 1558, semble-t-il, d'une famille de notables, entre en apprentissage chez le peintre hollandais Isaac Claesz Swanenburg ; mais, en 1572, son père, qui tient pour Philippe II, doit fuir avec toute sa famille ; il se réfugia à Liége où, raconte Van Mander, le jeune homme reçut les leçons de Dominique Lampsonius, leçons sans doute plus littéraires que techniques, mais qui déterminèrent la vie de notre artiste et firent de lui le peintre lettré et cultivé que l'on connaît ; il devait transmettre à son élève cet humanisme du XVIᵉ qui restera un des éléments prépondérants du génie rubénien.

De 1575 à 1582 environ, Venius est en Italie étudiant le Corrège. C'est à son retour, en 1584, qu'il compose



Pl. 53. — *La parabole de l'Enfant prodigue* (p. 50). Frans Francken le Jeune.

au milieu de sa famille, rentrée à Leyde, après la trêve, le tableau du Louvre (daté de 1584); nous le trouvons ensuite, après un séjour à Bruxelles qui se prolonge jusqu'en 1592, établi à Anvers, où il est le peintre le plus en vue avant le retour de Rubens, en 1608. En 1612, il revient de nouveau à Bruxelles comme maître de la monnaie et meurt dans cette dernière ville, en 1629.

Le tableau que nous étudions est particulier dans l'œuvre de Venius, qui est, dans son ensemble, fortement dominé par des souvenirs du Corrège et empreint d'une grâce académique. Cette composition, au contraire, créée pour commémorer la réunion d'une famille que dix ans de guerre avaient dispersée part d'un tout autre principe : c'est aux anciens groupements de donateurs que le peintre a certainement pensé, mais pour former cet ensemble de portraits en grandes figures et en pied, dans un intérieur bourgeois, et sans aucun but religieux, il ne trouvait guère de modèles directs autour de lui ; les essais antérieurs des Pourbus restaient des tentatives isolées. On s'explique donc l'impression de gène et de maladresse qui frappe dans le tableau du Louvre : l'artiste ne se trouvait pas sur un terrain habituel et traditionnel.

Cette toile, malgré ses imperfections, reste cependant intéressante, d'abord par le portrait qu'elle nous offre de Venius à vingt-sept ans, et surtout par la tentative réaliste qu'elle constitue. Elle indique par ses insuffisances mêmes combien de problèmes restaient encore à résoudre dans ces dernières années du XVIe. C'est le moment même où triomphalement s'annonce celui qui devait apporter toutes les solutions.

RUBENS (PIERRE-PAUL). — Siegen, 28 juin 1577 — Anvers, 30 mai 1640.

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *P.-P. Rubens dans klassiker der Kunst*, t. V, 4e édition sans date. Mise à jour de l'ouvrage de Rosenberg de 1904 et nouveau classement chronologique. — Oldenbourg (R.) *Peter Paul Rubens*, 1 vol., in-4°, 1922. — Gluck (Gustav) *Rubens Liebesgarten* (*Jahrb. der Kunsthist*, Vienne, t. XXXV, 1919-1921, p. 49-98) et *Jugendwerke von Rubens* (*Jahrb. der Kunsthist*, Vienne, t. XXXIII, 1915, p. 1-30). — Max Rooses, *Rubens, sa vie et ses œuvres*, 1 vol., in-fol., Anvers, 1903. — Emile Michel : *Rubens*, 1 vol., in-4°, Paris, 1900. On trouvera dans ces différents volumes, ainsi que dans le *Dictionnaire* de Würzbach, les indications complémentaires pour la vaste bibliographie.

Le Paysage à l'arc-en-ciel et au joueur de flûte (PL. 55). — *Catalogue n° 2118. Toile. Haut. 1 m. 22. Larg. 1 m. 72. Collection de Louis XIII ou de Louis XIV.* — Bibliogr. sommaire : Max Rooses : *l'Œuvre de Rubens*, Anvers, 5 vol., in-4°, 1886-1892, voir t. IV, p. 373.

Avec Rubens nous atteignons un des grands sommets de la peinture flamande, peut-être même de l'art de tous les temps. A considérer Rubens dans son époque et dans son école, il semble que les laborieux et nombreux essais du XVIe ne soient là que pour le préparer et l'annoncer. Cette dualité en apparence irréconciliable du génie flamand et du génie italien se fond dans sa toute-puissante personnalité avec une aisance et une harmonie olympiennes. Il forme de ces deux éléments un style merveilleusement un et cohérent, qui reste pour deux cents ans le style de son pays, qui domine tout ce qui l'entoure ou le suit. Chez nous, Watteau d'abord, puis toute notre peinture du XVIIIe, l'Ecole anglaise, Delacroix encore et par lui tant de nos artistes contemporains, tous de près ou de loin peuvent se réclamer de lui, Rubens, plus que tout autre peut-être, est un aboutissement et un commencement.

Le monde qu'il a créé avec une aisance joyeuse est plus proche de nous que chez les autres génies. Son enthousiasme et son rêve, si forts qu'ils soient, tiennent de si



PL. 54. — *Otto Venius et sa famille* (page 51). OTTO VENIUS.



Pl. 55. — *Le paysage à l'arc-en-ciel et au joueur de flûte* (page 52). Rubens.

près à la réalité que pour communiquer avec nous il pourra utiliser cette réalité presque dans son intégrité, presque dans ses défauts. Son ardent amour de la vie suffit pour tout transfigurer. Il ne nous emporte pas dans des sphères lointaines ; il nous montre notre existence même, mais sur un plan supérieur, et telle, semble-t-il, qu'elle pourrait être dans un monde un peu plus ensoleillé, dans une humanité un peu plus évoluée.

Esprit universel, il est en même temps profondément représentatif de son sol et de son pays. Sa personnalité fut à la fois fortement enracinée et toujours largement ouverte aux influences du dehors : il naît en Allemagne, apprend les éléments de son métier à Anvers achève de se former à Mantoue et à Rome, travaille en Espagne et en France, et reste cependant le plus flamand de tous les peintres.

D'un tel génie, on ne peut parler en quelques lignes, mais le Louvre est riche de ses œuvres : elles vont nous le faire apercevoir dans toute sa grandeur.

La plus ancienne en date est le paysage qui nous occupe en ce moment, fait, semble-t-il, en Italie entre les années 1604 et 1608, après le séjour à Rome et le voyage d'Espagne. C'est une grande et belle page d'un sentiment presque antique, d'un calme inconnu depuis un siècle dans la peinture flamande. Elle montre le style de Rubens déjà personnel et formé, mais laisse transparaitre encore les éléments qui le constituent. Il y a là une influence prépondérante du Titien et aussi, dans le détail plus que dans la composition, des souvenirs d'Annibal Carrache, mais on retrouve dans les architectures, dans la forme des collines des caractéristiques du style flamand du XVIe siècle, tel qu'il se montre chez Gilles Van Coninxloo, chez de Momper, par exemple.

A côté de ces profondes qualités d'évocation poétique, cette toile fournit un précieux document sur le développement de Rubens à la fin du séjour en Italie : remarquons que le coloris n'est pas encore fixé : les tons ici sont verdâtres sans les dessous blonds et dorés, sans cette légèreté de touche et cette fluidité qui seront les acquisitions des années à venir.

Cette composition dut plaire particulièrement à Rubens, car il la reprit plus tard, avec quelques faibles variantes (nombre des brebis, pose du berger, etc.), dans une peinture aujourd'hui à l'Ermitage et qui doit dater de 1615 à 1618. Ceci a même amené Oldenbourg dans sa dernière étude sur Rubens à considérer le beau tableau du Louvre comme une réplique d'atelier.

Ixion, roi des Lapithes, trompé par Junon (Pl. 56). — *Catalogue, Collection Schlichting. Toile. Haut. 1 m. 71. Larg. 2 m. 45. Adjugé à la vente de Amory (Amsterdam 1722) à 3.850 florins. En 1766, dans la collection de sir Gregory Page Turner, puis acquis par M. Agar Welboree Ellis et passe ensuite dans la collection du duc de Westminster (Grosvenor House, 1806) ; Yerkes (Neu-York, 1910).* — Bibliog. sommaire : Oldenbourg (R.), *P.-P. Rubens*-Klassiker der Kunst, t. V, 4e édition, sans date, p. 125. — Max Rooses. *L'exposition de l'art flamand au XVIIe siècle (L'Art flamand et hollandais*, janvier 1911, p. 8). — *Trésor de l'art belge au XVIIe*. Bruxelles, 1910, t. I, p. 34. Notice de Fierens-Gevaert. — Max Rooses : *l'Œuvre de Rubens*, Anvers, 5 vol., in-4°, 1886-1892 ; voir t. III, p. 111.

Ce panneau doit être des environs de 1615-1617. Max Rooses, en 1890, l'avait dans son Œuvre de Rubens daté des environs de 1610. M. Fierens-Gevaert, dans sa notice du *Trésor de l'art belge* fit observer avec raison qu'il devait plutôt se placer entre 1610 et 1620 et Oldenbourg propose les limites 1615-1617. L'*Ixion* du Louvre viendrait ainsi après l'*Hercule ivre* ou la *Diane* de Dresde, après la *Toilette de Vénus* de Liechtensteirn, même après la *Mort d'Argus*, de



Pl. [illegible] — *Ixion, roi des Lapithes,* [illegible] *Junon* [illegible]. Rubens.

Cologne avec laquelle du reste il présente certaines analogies.

Les qualités de Rubens s'affirment déjà dans ces nus souples et vivants ; son style, qui dépasse tout de suite et de si loin celui des Spranger ou des Goltzius, est déjà fixé dans son ampleur. Par le coloris, c'est une fête des yeux, claire et gaie : le corps bronzé d'Ixion s'oppose aux blancheurs nacrées et lumineuses des deux femmes, se détachant sur un fond de ciel bleu, plus clair à droite, se fonçant à gauche, tandis qu'une draperie, tenue par un génie, jette sur l'ensemble une chaude note rouge. Le joli conte de l'hôte sans foi qui reconnaît l'accueil de Jupiter en courtisant Junon, et croit tromper le Maître des dieux, alors qu'il ne tient qu'une Nuée faite à la ressemblance de la déesse, est dit d'une façon charmante, spirituelle et voluptueuse.

Le Musée de Weimar possède un dessin à l'encre de chine, venant de la collection de sir Thomas Lawrence et reproduisant la composition de ce tableau ; il fut sans doute fait pour la gravure de Van Sompel par Soutman et retouché par Rubens.

Philopœmen reconnu par une vieille femme (Pl. 57). — *Catalogue n° 2124. Bois. Haut 0 m. 50. Larg. 0 m. 66. Donation La Caze, 1869. Ce tableau fut* [illegible] *Anvers en* [illegible], *il passa ensuite à la vente Le Brun, Paris, 1791* — Bibliogr. sommaire : Bode *Eine neuerworbene Skizze aus dem Rubens Kreise* (*Amtliche Berichte aus den Konigl. Kunsts*, avril 1917, p. 184-189. — Emile Michel, *Rubens*, Paris, 1900, p. 211. — Max Rooses : *l'Œuvre de Rubens*, Anvers, 5 vol., in-4°, 1886-1892, voir t. IV, p. 14.

Une forte et belle esquisse, où se révèle à côté d'un talent de peintre prestigieux un esprit simplificateur et large qui voit les grandes masses dans leur ensemble et non les objets détaillés et séparés.

Pour ces qualités hors ligne, et malgré certaines difficultés, nous n'hésiterions pas à reconnaître ici la main même du maître, si des compétences comme celles de MM. Bode ou Oldenbourg ne montraient quelque doute. Ce panneau évidemment présente un côté haché et dessiné qui s'éloigne du faire propre aux esquisses de Rubens ; mais il ne s'adapte pas mieux à l'œuvre d'un Van Dyck ou d'un Boeckhorst, auxquels on avait pensé ; d'autre part, il révèle des dons de justesse, de force incisive et de fougue qui paraissent dépasser de beaucoup tout ce que nous connaissons en ce genre chez ces deux peintres.

Peut-être avons-nous là une préparation fournie par Rubens à Snyders qui si souvent fut son collaborateur. Il nous semble en tout cas permis, étant donnée la valeur remarquable du morceau, de le maintenir tout au moins provisoirement parmi les productions de Rubens, en reconnaissant que cette page, digne certainement du maître, nous offre un intéressant problème à éclaircir.

Du reste, on a retrouvé le tableau dont le Louvre possède ici l'esquisse. Il figura autrefois dans la collection d'Orléans et fut là gravé par Varin. Disparu depuis, il vient de réapparaître en 1911 dans la collection Sedelmeyer venant du marquis de Ganay. Si l'on en juge d'après les photographies, il paraît nettement inférieur à l'esquisse.

M. Bode signale une autre peinture, tout aussi mystérieuse, aussi avec une nature-morte importante et d'un faire très voisin du tableau du Louvre, qui est entrée depuis 1917 au Musée de Berlin.

La Vierge aux Anges, dite ***la Vierge des Saints-Innocents*** (Pl. 58 et 59). — *Catalogue, n° 2078. Toile. Haut. 1 m. 38. Larg. 1 mètre. Collection Louis XIV.* — Bibliogr. sommaire : Emile Michel, *Rubens*, Paris, 1900, 1 vol. in-4°, voir p. 195. — Max Rooses, *l'Œuvre de*

Rubens, 5 vol. in-4°, Anvers, 1886-1892, voir t. I, p. 269.

Peinte vers 1618-1620, cette toile, tout entière de la main du maître, nous montre, aussi clairement que si nous la voyions exécutée sous nos yeux, la joie qu'avait Rubens à suivre la lumière sur des corps frais et roses d'enfants, à créer ces jolies harmonies de chair se détachant sur un fond gris bleu qui, peu à peu, vers le haut, se transforme en or pâli et atténué. Au milieu de toutes ces délicatesses, sont audacieusement posés les tons du corsage rouge de la Vierge, d'une jupe bleue et d'un manteau violet formant transition. Jamais couleurs, ombres et clartés n'ont été traitées avec plus de verve heureuse, avec plus de savoir consommé.

Le fils aîné de Rubens est né, on le sait, en 1614; il semble donc permis de supposer, avec quelque vraisemblance, que cette délicieuse peinture fut faite par l'heureux père, sous l'impression de la joie causée par les attitudes et les carnations de ce corps d'enfant, qu'il avait sans cesse sous les yeux.

Du reste, ce sont les années merveilleuses qui commencent, et la toile du Louvre annonce ces peintures radieuses qui s'appellent : la *Bataille des Amazones* (1618-1620), à Munich ; le *Martyre de sainte Ursule* (1620-1625), à Bruxelles ; les *Esquisses de la Galerie Médicis*, à Munich (vers 1622).

Le Sacrifice d'Abraham (Pl. 60). — *Catalogue, n° 2120. Bois. Haut. 0 m. 50. Larg. 0 m. 65. Donation La Caze, 1869.*

Élévation de la Croix (Pl. 61). — *Catalogue, n° 2122. Bois. Haut. 0 m. 33. Larg. 0 m. 38. Donation La Caze, 1869. Vente lady Stuart, 1841. Collection Nieuwenhuys.*

Abraham et Melchisédec (Pl. 62). — *Catalogue, n° 2121. Bois. Haut. 0 m. 48. Larg. 0 m. 64. Donation La Caze, 1869. Vente de Roore, La Haye, 1747.*

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *P.-P. Rubens, Klassiker der Kunsts*, 4e édit., p. 211-213. — Emile Michel, *Rubens*, Paris, 1900, 1 vol. in-4°, voir p. 218. Max Rooses, l'*Œuvre de Rubens*, Anvers, 5 vol. in-4° 1886-1892, voir t. I, p. 25-27.

Ces trois esquisses, de la main même de Rubens, furent faites pour des plafonds de l'église des Jésuites à Anvers. Cette décoration importante avait été commandée au maître par un contrat du 29 mars 1620, qui énumère 39 pièces. Les sujets comprenaient deux séries de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, les unes devant être les figures de l'autre. Ce bel ensemble, malheureusement, périt le 18 juillet 1718, lors de l'incendie allumé dans l'église par la foudre.

Les plafonds de Rubens avaient été, heureusement, copiés, en 1711 et 1712, par le peintre hollandais Jacques de Witt, qui en fit d'abord des études à l'aquarelle, puis des dessins à la sanguine : ceux-ci ont été gravés. Il est donc encore possible de comparer la composition de l'esquisse à celle des plafonds tels qu'ils furent exécutés : on notera quelques différences.

Le *Sacrifice d'Abraham*, préfigure du Christ mourant sur la croix pour son peuple, s'inspire d'un plafond du Titien dans l'église de Sainte-Maria dell Salute, à Venise. C'est une scène toute de mouvement et d'agitation ; la violence des attitudes, la dureté des raccourcis est dans l'esquisse adoucie par une jolie lumière claire qui enveloppe les personnages, harmonise les draperies dorées de l'ange aux tons bruns des terrains, au manteau bleu d'Isaac qui couvre une paroi de rocher.

A ce plafond s'opposait comme scène du Nouveau Testament l'*Élévation de la Croix* qui fournit à Rubens l'une de ses plus belles et de ses plus tragiques esquisses, celle qui nous occupe ici. La grandeur et l'émotion profonde de la scène sont rendues par cette longue ligne diagonale de la croix, barrant tout le panneau et portant le corps blanchâtre du Christ, la



Pl. 57. *Philopœmen reconnu par une vieille femme* (p. 49).



PL. 58. — *La Vierge aux anges* (page 54). RUBENS.

tête superbement levée vers le ciel ; en contraste avec ce centre clair, se détache la masse noire de l'homme courbé, et soutenant sur son dos l'instrument de supplice, tandis qu'à droite un autre bourreau, dans un geste superbe, tient la croix à bras tendus. Comme fond pour cette scène, à la fois tragique et noble, un vaste ciel gris, plus sombre au centre, là où se détache le corps, déjà presque un cadavre. Le tableau pour lequel cette esquisse fut faite, se voit dans une fort jolie peinture de Von Ehrenberg (Musée de Bruxelles,



Pl. 59. — *La Vierge aux anges* (*fragment*). Rubens.



PL. 60. — *Le Sacrifice d'Abraham* (page 55). RUBENS.

nº 675) représentant l'intérieur de l'église des Jésuites à Anvers, et datée de 1667. On sait ainsi que ce plafond se trouvait à l'extrémité Est de la galerie supérieure Sud de l'église.

Dans la rencontre d'Abraham et de Melchisédec, qui devait correspondre à *la Cène*, Rubens reprit en partie une composition antérieure, celle du tableau qui se trouve aujourd'hui au Musée de Caen et date des environs de 1615. Mais tout en adaptant le sujet à sa destination de plafond, le maître condensa l'ordonnance et serra davantage le dessin.

1º ***Les Parques filant la destinée de Marie de Médicis tandis que Junon prie Jupiter d'accorder un sort heureux à la princesse qui va naître.***

2º ***Le Triomphe de la Vérité qui, soutenue par le Temps, s'élance vers le ciel où se reconcilient la Reine et son fils*** (deux esquisses, l'une du premier, l'autre du dernier sujet de la série, réunies sur un même panneau) (PL. 63). — *Catalogue, nº 2110. Bois. Haut. 0 m. 50. Larg. 0 m. 64. — Viennent de la collection Napoléon III par qui elles avaient été acquises en 1859 à la vente posthume du peintre Ary Scheffer.*— Bibliogr. sommaire : Hourticq (L.), *La Galerie Médicis au Louvre*, Paris 1920. — Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des 17e Jahrhundert*. Berlin, 1918, voir p. 42-43. — Michel (Emile), *Rubens*, 1 vol. in-4º, Paris, 1900, voir p. 312-328. — Max Rooses : *Œuvre de Rubens*, Anvers, 5 vol. in 4º, 1886-1892, voir t. III, p. 222 et 252 et p. 259-266 pour l'ensemble de la galerie.

Ces deux esquisses furent exécutées par Rubens sans doute dans le courant de l'année 1622, après qu'il eût été chargé par Marie de Médicis de décorer une des grandes galeries au nouveau palais du Luxembourg. Cette construction avait été commencée vers 1612 par Salomon de Brosse, mais la reine n'avait fait qu'y passer, ayant dû fuir Paris dès 1617 ; puis étaient venus l'exil, la captivité de Blois, et c'est seulement après la réconciliation avec son fils celée par l'accord de Brissac du 12 août 1620 que Marie de Médicis put songer à son installation définitive et à l'ornementation de sa nouvelle demeure. La réputation grandissante de Rubens, bien connu déjà de la duchesse Eléonore de Mantoue, sœur de Marie de Médicis, recommandé sans doute aussi par l'Infante Isabelle, amie de la reine, dut le désigner pour cette tâche et faire aboutir facilement les démarches du baron de Vicq, ambassadeur des Pays-Bas à la cour de France. Venu à Paris dès le 11 janvier 1622, Rubens, avant de repartir en mars de la même année, avait reçu les instructions de la reine et le sujet principal de la décoration : « L'Apologie de Marie de Médicis et de son gouvernement ». Les querelles avec Louis XIII et le peu d'éclat du règne rendaient le thème ingrat. On parvint cependant à s'entendre sur quinze sujets, les plus faciles, et, dès le 15 mai 1622, l'artiste envoie d'Anvers un plan général. Une fois celui-ci approuvé, Rubens se mit au travail ; un an plus tard, le 24 mai 1623, il présentait à la cour neuf toiles à peu près terminées ; elles plurent, et pour les fiançailles de la princesse Henriette de France avec le prince de Galles, futur Charles Ier, en mai 1625, eut lieu l'inauguration de la galerie. Les peintures restèrent en place jusqu'en 1778, moment où le palais fut donné au comte de Provence. Mises alors en magasin, elles furent exposées au Sénat en 1802, puis transportées en 1815 au Louvre et installées en 1900 dans la salle actuelle.

Jamais avant Rubens un peintre des Pays Bas n'avait eu à décorer un aussi vaste ensemble. L'œuvre présente une solidité générale dont il faut savoir gré au peintre, car les difficultés dont nous avons parlé venaient compliquer le problème et gêner un artiste qui avait besoin pour produire de laisser pleine liberté à son inspiration et à sa fougue. L'imagination sans cesse renouvelée de Rubens, son coup d'œil si prodigieusement sûr triomphèrent cependant et la conception de la série, telle qu'il la rêva, est une de ses plus parfaites réussites. L'on s'en rend compte surtout par les esquisses qui sont toutes de sa main. Il les avait données à Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, qui, avec Nicolas Peiresc, s'était entremis pour lui faciliter la commande et elles nous sont heureusement conservées : quinze sont à la Pinacothèque de Munich, trois à l'Ermitage et deux au Louvre ; ce sont celles dont nous nous occupons. Sans être parmi les plus remarquables, elles permettent cependant d'apprécier ces scènes légères, d'un faire souple et rapide, fêtes de soleil, de lumière, d'harmonie et de délicate jeunesse.

L'exécution des grands panneaux malheureusement n'est pas à la hauteur de la conception primitive, soit que Rubens pressé par le temps ait confié une trop grande part à ses élèves, et c'est l'hypothèse la plus vraisemblable, soit qu'il ait jugé que les vastes dimensions et la nature décorative des peintures ne se prêtaient pas à ces recherches subtiles de valeurs, à ces délicatesses de tons qui caractérisent ses œuvres habituelles. Sauf dans quelques morceaux particulièrement bien venus tels que le *Débarquement de Marie de Médicis*, le *Bon Gouvernement* et le *Couronnement à Saint-Denis*, les couleurs ont quelque chose de lourd et d'opaque qui nuit à l'atmosphère de la scène et enlève ce côté de vision joyeuse et presque irréelle qui fait le charme exquis des esquisses.

Une simple comparaison avec les grandes toiles commencées quatre ou cinq ans plus tard pour l'*Histoire de Henri IV* (*Entrée de Henri IV à Paris*, *Bataille d'Ivry*, aux Offices), tout animées d'une chaude flamme dorée, fait immédiatement comprendre tout ce qui manque à la Galerie Médicis malgré ses indéniables qualités.

Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille, le 3 novembre 1600. La France et la Ville de Marseille lui présentent le dais. La Renommée annonce dans les airs l'heureuse arrivée. Les Tritons et les Naïades amarrent la galère grand-ducale, où est resté un héraut représentant Ferdinand Ier, et Neptune veille sur la manœuvre (Pl. 64 et 65). — *Catalogue nº* 2090. *Toile. Haut. 3 m. 94. Larg. 2 m. 95. Esquisse à la Pinacothèque de Munich, nº* 95 (767). *Cette peinture est le nº 6 de la série.* — Bibliogr. sommaire : Hourticq (Louis), *la Galerie Médicis au Louvre*, Paris 1920 p. 6. — Max Rooses, *l'Œuvre de Rubens*, 5 vol. in-4º, Anvers, 1886-1892, voir t. III, p. 228-230.

Une légère atmosphère de fête règne dans toute la scène qui est l'une des meilleures pièces de la décora-



Pl. 61. — *Elévation de la croix* (page 55). Rubens

tion. La composition proprement picturale est conçue comme une merveilleuse symphonie de gris lumineux dont Rubens a le secret ; gris plus soutenus de la mer et des vagues dans le bas ; gris chatoyants et soyeux des robes au centre ; plus haut, gris vaporeux du ciel, de l'étendard, des ailes de la Renommée, du dais et du grand portique de droite. Sur ce fond chantant se posent les trois corps fermes, souples et nacrés des trois Naïades, nus splendides, de deux blondes Flamandes et d'une brune à la peau dorée; puis la grande tache rouge de la passerelle recouverte d'une draperie, barrant horizontalement la toile, tandis que les ors adoucis de la galerie forment autour de Marie de Médicis un accompagnement chaud et harmonieux.

Il est à remarquer que l'esquisse conservée à la Pinacothèque de Munich montre quelques variantes : le héraut représentant le grand-duc n'y figure pas ; la galerie est aussi avancée vers le milieu de la composition et, derrière cette galerie, on aperçoit d'autres vaisseaux.

On connaît une lettre de Rubens, malheureusement sans date, adressée à M. Sauveur Ferrary, changeur d'argent, tout contre le chevet de Saint-Médéric à Paris, pour lui demander de retenir comme modèles les deux dames Capaïo et leur petite nièce Louisa. Il voulait en faire des études de « Sirènes ». Il est possible que cette lettre puisse s'appliquer à la composition en question, bien que Rubens y loue la chevelure noire des dames Capaïo, ce que la peinture n'a pas rendu.

Portrait du baron Henri de Vicq, ambassadeur des Pays-Bas espagnols à la cour de France (1573-1661) (Pl. 68). — *Catalogue, n° 2111. Bois. Haut. 0 m. 73. Larg. 0 m. 54.* — Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.) *P.-P. Rubens, Klassiker der Kunst,* t. V, 4e édition, p. 282. — Rooses (Max) *l'Œuvre de Rubens,* 5 vol. in-4°, Anvers, 1886-1892, voir t. IV, p. 280.

D'après une ancienne tradition, Rubens aurait peint en 1625 le baron et la baronne de Vicq et leur aurait donné les deux portraits ; il les remerciait ainsi de leurs bons offices dans les négociations relatives à la décoration de la galerie Médicis au Luxembourg. Les deux tableaux se retrouvent en 1771 dans la collection de M. Van den Branden, conseiller à la Chambre des Comptes de Bruxelles, puis ils passent en 1790 chez le colonel Stuart. En 1841, la vente de lady Stuart les sépare ; le portrait d'homme fut acquis par M. Nieuwenhuys pour le roi de Hollande au prix de 460 guinées. A la vente de Guillaume II, en 1850, il fut acheté par le Louvre moyennant 15.934 francs. Quant au portrait de femme, après la vente de lady Stuart en 1841, il entre chez William Wells, puis, en 1848, il est adjugé à Bailey

Dans ce tableau du Louvre, la tête énergique, aux traits creusés, de l'ambassadeur se détache sur une draperie d'un beau rouge lumineux et chaud. Rubens, avec son impitoyable coup d'œil, tenant avant tout à la vérité, a merveilleusement rendu les atteintes de la cinquantaine sur cette peau fraîche et rosée de Flamand. Un beau portrait dans son réalisme simple, que pare la seule lumière.

La Famille de Loth quittant Sodome (Pl. 66-67). — *Catalogue, n° 2075. Bois. Haut. 0 m. 75. Larg. 1 m. 19. Collection Louis XV. Fut acquis en 1742 de la collection du prince de Carignan. Ancienne collection du maréchal de Noailles.* — Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *P.-P. Rubens, Klassiker der Kunst.,* t. V, 4e édit., sans date, p. 283 et p. 105. — Max Rooses,



Pl. 62. — *Abraham et Melchisédec* (page 55) RUBENS



Pl. 63. — ***Les Parques filant la destinée de Marie de Médicis et le Triomphe de la Vérité*** (*page 58*). Rubens.

l'Œuvre de Rubens, 5 vol. in-4°, Anvers, 1886-1892, voir t. I, p. 120 et 198, et t. V, p. 146.

Un précieux tableau sous tous les rapports, l'un des plus heureux et des plus frais de Rubens. Grâce à la magie des couleurs, à la simplicité de la composition, cette fuite s'ordonne comme un cortège triomphal. Les chairs sont traitées dans l'ensemble avec une douceur et une volupté apprises du Titien, mais les modèles sont flamands, répondent à l'idéal de Rubens et sont peints comme il convient à la structure et à la carnation du Nord.

Nous saisissons ici, par un exemple concret, comment le génie du maître a transposé les données fournies par l'Italie et sut les exprimer suivant son rêve intime et sa nature propre.

Tout serait à noter : les harmonies de blanc et de gris chez la femme de Loth, la jeunesse et la fraîcheur rosée de l'ange le plus à droite, avec ses cheveux dorés et ondulés, ses ailes d'un bleu gris au milieu desquelles s'enroule la draperie rose lilas qui couvre ses épaules ; à gauche, la fille de Loth portant d'un geste antique un panier tout débordant de fruits, la peau nacrée, les yeux noirs, les cheveux châtains, sa ferme poitrine pointant à travers sa robe entr'ouverte, robe d'une légèreté toute fluide, d'un délicat bleu vert nuancé et ombré.

Rubens dut être satisfait de son œuvre. Contrairement à ses habitudes, il signa, en effet, et data le panneau à gauche :

PE PA RUBENS FE A° 1625.

Déjà en 1616-1617, un pareil sujet l'avait tenté, et il peignit alors, peut-être en collaboration avec Van Dyck, un tableau qui, après avoir appartenu au duc de Marlborough, à Blenheim, est signalé par Oldenbourg chez M. Charles Butler, à Londres. La composition est, ici, moins heureuse, plus compacte que celle du Louvre.

Ce dernier Musée possède aussi un dessin à la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris, qui servit sans doute à Vosterman pour sa gravure du tableau actuellement chez M. Butler.

Max Rooses indique que la fille de Loth, avec le panier sur la tête, paraît se retrouver dans une *Adoration des Bergers* dont nous n'avons plus qu'une gravure signée sur quelques exemplaires, par Schelte à Bolswert.

L'Adoration des Mages (Pl. 69). — *Catalogue, n° 2077. Toile. Haut. 2 m. 80. Larg. 2 m. 18 Répétition dans la galerie de lord Ardilaun à Dublin.* — Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *P.-P. Rubens . Klassiker der Kunst*. t. V, 4e édit. sans date (1925), p. 286. — *Correspondance d'Angiviller avec Pierre* (*Archives de l'Art Français*, 1905, p. 126 et 140. — *Govaerts* (*A.*) *et Stein* (*H.*) *: Le n° 427 du Musée du Louvre, l'Adoration des Mages de Rubens*, Anvers, 1886, repris au *Bulletin Rubens*, t. III, (1888), p. 13. — Max Rooses, *l'Œuvre de Rubens*, 5 vol. in-4°, Anvers, 1886-1892, voir t. I, p. 210.

Ce tableau est plus intéressant par son histoire que par ses qualités propres. Nous pouvons suivre cette peinture dès ses origines, et ses vicissitudes sont fertiles en enseignements. La toile est commandée à Rubens par la veuve du chancelier Pecquius, qui était décédé en juillet 1625. Ce chancelier n'est pas un inconnu pour nous ; il fut ambassadeur à Paris dans des circonstances délicates ; Rubens fit son portrait, et le Musée de Bruxelles en possède, bizarrement inscrite



Pl. 64. — *Débarquement de Marie de Médicis* (*fragment*). RUBENS.



Pl. 65. — *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille, le 3 novembre 1600* (page 5.) RUBENS.

sous le nom du maître, une assez faible réplique d'atelier. En 1626-1627, *l'Adoration des Mages* est placée dans la nouvelle église des Annonciades, à Bruxelles, couvent où se trouvaient comme religieuses les deux filles de Pecquius.

En 1695, pendant le grand bombardement, les Sœurs doivent abandonner et leur maison et le tableau qui, cependant, échappe à la ruine. En 1708, lors du siège de Bruxelles par le duc Maximilien-Emmanuel de Bavière, nouvelle alerte ; le couvent est encore une fois évacué : une bombe tombe sur le toit, causant aux orgues de graves dégâts, mais le tableau reste toujours intact.

Après les dangers de la guerre, les dangers plus graves de la paix. En 1777, Claude d'Angiviller, directeur général des bâtiments du roi de France, charge des émissaires de suivre la vente des tableaux enlevés aux



PL. 66. — *La famille de Loth quittant Sodome* (page 60) RUBENS.

couvents supprimés des Jésuites ; mais Joseph II a déjà fait son choix ; et les envoyés d'Angiviller, pour se dédommager, cherchent dans les autres ordres. Ils parviennent à décider la Supérieure des Annonciades à leur céder *l'Adoration des Mages*. Le Conseil souverain du Brabant intervient alors, refuse de laisser sortir du pays une toile de Rubens comme faisant partie du patrimoine national. Il fallut l'action personnelle de Charles de Lorraine, les démarches pressantes de l'ambassadeur de France, en un mot l'exercice du pouvoir absolu pour vaincre les justes résistances nationales.

L'Adoration des Mages fut souvent traitée par Rubens ; dès 1609-1610, dans le tableau aujourd'hui au Prado, puis encore en 1617-1619, dans la version de l'église Saint-Jean, à Malines, l'une des plus heureuses toiles de Rubens, plus belle encore que l'*Adoration* de Bruxelles (Musée n° 377, vers 1618-1620). Le tableau du Louvre serait donc l'un des derniers de la série, et ce n'est pas le meilleur. Le coloris sans doute ne manque pas d'éclat, mais la composition est assez lâche, les types peu intéressants ; l'on sent partout la main des élèves.

Thomyris, reine des Scythes, fait plonger la tête de Cyrus dans un vase rempli de sang (PL. 70 et 71). — *Catalogue, n° 2084. Toile. Haut. 2 m. 63. Larg. 1 m. 99. Provient de la collection de Louis XIV.* — Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *P.-P. Rubens* dans *Klassiker der Kunst.*, t. V, 4e édit., p. 237.

Composition ample et large, à la Titien, reposant tout entière sur l'opposition entre la scène sauvage du premier plan à gauche et les trois gracieuses figures de femmes qui illuminent toute la droite du tableau. En réalité, c'est pour elles que toute la peinture est faite. La tenture rouge du fond est là pour mieux mettre en valeur leurs chairs laiteuses de blondes comme le vase de sang et la tête de Cyrus pour mieux faire ressortir le côté précieux et rare de leur grâce de leur jeunesse, de leurs charmantes attitudes. L'exécution est à la hauteur de la conception ; rarement, Rubens fut mieux inspiré ; tout, ici, est baigné d'une lumière dorée, tout est harmonie, équilibre de forces et de valeurs.

Frappé sans doute par ces rares qualités, Max Rooses avait, dans son *Œuvre de Rubens*, daté le tableau de la dernière période du maître, des années 1632-1633 ; reprenant cette étude, Oldenbourg recule cette toile jusqu'aux environs de 1620-1623, la rapprochant du *Martyre de sainte Catherine*, à Lille, du *Martyre de sainte Ursule*, à Bruxelles, de *la Chute des Anges*, de Munich. Nous avouons que les analogies du tableau du Louvre avec le triptyque de Saint-Ildefonse, de Vienne, qui est des environs de 1630-1632, nous inclineraient plutôt à accepter l'hypothèse de Max Rooses : des similitudes de faire et de types paraissent, en effet, exister entre les deux toiles : les deux femmes, debout à droite au Louvre, se retrouvent avec des gestes à peu près semblables dans les saintes Barbe et Catherine, de Vienne.

Rubens avait déjà abordé le même sujet, mais avec une tout autre composition, vers 1616-1618 : le tableau qui provient de la galerie d'Orléans appartient à lord Darnley, à Cobham House (Oldenbourg, *Klassiker der Kunst*, t. V, 4e édit. sans date, p. 175).

Max Rooses signale une grisaille faite d'après la peinture du Louvre, sans doute pour une gravure, et qui paraît exécutée par un élève de Rubens et retouchée par le maître ; elle se trouvait, en 1890, dans la collection de M. le chevalier de Burbure.

Portrait d'Hélène Fourment et de deux de ses enfants (PL. 72 et 73). — *Catalogue, n° 2113. Bois. Haut. 1 m. 13. Larg. 0 m. 82. Vient de la collection Louis XVI. Il avait été acquis pour le roi à 20.001* francs, *en 1784, à la vente du comte de Vaudreuil. On le suit, depuis 1770, à la vente de la Live de Jully, puis à la vente Randon de Boisset.* — Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *P.-P. Rubens, Klassiker der Kunst.*, t. V, 4e édit. sans date, p. 383. — Max Rooses. *l'Œuvre*



Pl. 67. — *La famille de Loth quittant Sodome (fragment).* Rubens



Pl. 68. — *Portrait du baron Henri de Vicq* (page 60) RUBENS.

de Rubens, Anvers, 5 vol. in-4°, 1886-1892, voir t. IV, p. 170 et t. II, p. 233 ; t. V, p. 275

Plus que tout autre, ce tableau est une confession ; nous avons là un merveilleux et double document ; il nous éclaire à la fois sur les sentiments et la vie intime de Rubens, et en même temps sur la manière dont il esquissait et conduisait son travail. Ce portrait, en effet, est inachevé, fait assez rare dans l'œuvre du grand Anversois : les *Miracles de saint Benoît*, à Bruxelles ; la *Bataille d'Ivry*, le *Triomphe de Henri IV*, aux Offices, en sont peut-être, avec la présente peinture, les principaux exemples.

Nous voyons ici comment Rubens, sur un fond brun doré uniforme, indique immédiatement, et avec quelle sûreté, les valeurs principales, fonçant simplement la note pour la robe, ajoutant une touche de rouge pour la draperie qui recouvre la chaise, pour les fleurs qui ornent la toque de l'enfant au centre, et marquant si justement par quelques tons plus clairs



PL. 6[illegible] — *L'Adoration des Mages* (page 51) R[illegible]

l'éclat de la chair jeune et fraîche, au cou, à la poitrine largement décolletée.

Aveu aussi de bonheur familial ce portrait, équilibré comme fut toute la vie du grand maître, sensuelle et tendre, illuminée de passion pour cette femme de vingt ans, égayée en même temps par la vision de ces jeunes enfants, sains et roses, qu'elle vient de lui donner. C'est Claire-Jeanne l'aînée, née le 18 janvier 1632, que nous voyons debout, à gauche ; c'est François, né le 12 juillet 1633, sur les genoux de sa mère ; à peine indiquées, à droite, semblant se tenir à la chaise, les mains d'une toute petite, sans doute d'Isabelle Hélène, née le 3 mai 1635.

Le tableau doit dater des environs de 1636 ; un peu plus tôt, si l'on s'en rapporte à l'âge des enfants, que ne l'indiquait Rooses, qui le plaçait en 1639 1640.

Dans la collection Malcomb, se serait trouvé, en 1892, d'après Rooses, le croquis à la pierre noire et à la sanguine de la tête du jeune François.



PL. 70. — *Thomyris, reine des Scythes, fait plonger la tête de Cyrus dans un vase rempli de sang* (*page 64*). RUBENS.

Tournoi près des fossés d'un château (PL. 75). — *Catalogue n° 2116. Bois. Haut. 0 m. 73. Larg. 1 m. 08. — Collection Louis XV. Acquis en 1742 de la collection du prince de Carignan comme étant* « la Maison de Rubens avec un carrousel ». — Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *P.-P. Rubens, Klassiker der Kunst.*, t. V, 4e édit. sans date, p. 398. — *Trésor de l'Art belge*, Bruxelles, 1912, t. I, p. 114. Notice de Fierens-Gevaert. — Max Rooses, *l'Œuvre de Rubens*, Anvers, 5 vol. in-4°, 1886-1892, voir t. IV, p. 81 et p. 368.

Un très beau tableau, comparable sous ses petites dimensions aux plus belles pages du maître, à celles de la National Gallery ou du Pitti. Rubens, dans la pleine et verte maturité, se livre lui-même de plus en plus. Tout à l'heure il nous faisait de délicates confidences sur ses affections les plus chères ; ici, il évoque devant nous le décor de son imagination et de sa poésie. De nouveau,



Pl. 71. — *Thomyris, reine des Scythes (fragment)* RUBENS.

nous voyons tout ce qu'il doit à Titien, et cette fois dans la façon particulière de sentir la nature, en opposition très nette avec tout ce que le XVIe siècle flamand lui avait légué ; mais de nouveau aussi, nous le voyons transposer l'acquis étranger, prendre comme modèles non la vallée du Pô ou les montagnes de Cadore, mais la plaine d'Elewyt et la grasse campagne anversoise, magnifiée par l'esprit d'un poète formé à la Renaissance italienne. De la fusion de ces deux éléments dans sa personnalité géniale, naîtront ses larges paysages, emprunts d'un tel souffle épique et qui, dans la fraîcheur de leur matinée printanière ou dans la splendeur de leur soleil couchant, semblent annoncer Delacroix et son romantisme coloré.

Rubens se plut à évoquer souvent ces vues plus ou moins modifiées du château du Steen, qu'il avait acheté en 1635 et où il passait plusieurs mois chaque année. Un paysage présentant des analogies avec *le Tournoi* est au Musée de Berlin, un autre à l'Ashmolean Museum d'Oxford ; enfin une réplique un peu plus petite figure dans la collection du baron Janssen à Bruxelles. Il est probable que le tableau du Louvre se trouvait encore dans l'atelier de Rubens à sa mort en 1640. Il est repris à l'inventaire sous le nº 104, *Une pièce d'une Jouste dans un paysage*. Il daterait des dernières années du maître.

La Kermesse (Pl. 74). — *Catalogue nº 2115. Bois. Haut. 1 m. 49. Larg. 2 m. 61. Collection de Louis XIV. Acquis en 1685 de M. de l'Aubespine, marquis d'Hauterive, pour 3850 livres avec un grand tableau du Vieux Bassan représentant l'arche de Noé.* — Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.) *P.-P. Rubens. Klassiker der Kunst.*, t. V, 4e édition sans date, p. 406. — Rooses (Max), *l'Œuvre de Rubens*, 5 vol. in-4º, Anvers, 1886-1892, voir t. IV, p. 70 et t. V, p. 253.

Nous avons ici l'un des tableaux de la dernière période de Rubens, datant de 1635-1638 ; c'est l'un des plus fougueux et des plus réalistes. La scène se passe en pleine campagne, mais dans une campagne à peu près plate et nue, dépourvue de cette interprétation poétique qui marquait si fortement les paysages antérieurs. Toute l'attention se concentre ainsi sur le tourbillon de cette foule endiablée qui semble sortir du sol même. C'est vraiment le poème de l'humanité débridée, et aussi le poème de la terre flamande dans sa sève ardente que chantent, avec quelle force, ces couples frénétiques, pressés à gauche, s'agitant en



Pl. 72. — *Portrait d'Hélène Fourment et de deux de ses enfants (fragment)* RUBENS.



Pl. 73. — *Portrait d'Hélène Fourment et de deux de ses enfants* (page 74). RUBENS.

tumulte au centre, pour aller peu à peu se perdre dans les grands champs vides à droite vers le clocher du village qui semble un rappel ironique à la sagesse, à la modération, à la vie de l'au delà.

Rubens ne paraît avoir peint *la Kermesse* proprement dite qu'une seule fois ; au Prado, il est vrai, se trouve un tableau d'inspiration à peu près similaire : *la Danse des paysans* (Oldenbourg *Klass. der Kunst.*, t. V, p. 407), mais ici manque ce côté si profondément terrien de force primitive qui caractérise le panneau du Louvre. Celui-ci du reste est traité dans les détails avec une habileté et une largeur consommées : chaque groupe est solidement construit et bien rendu dans la lumière, sans que cette perfection du morceau ne



Pl. 74 — *La Kermesse* (*page 69*).

nuise à l'ensemble et ne détruise l'effet collectif du tableau.

Rubens travailla particulièrement cette *Kermesse* comme en témoignent deux feuilles de dessins de sa main conservées au British et toutes remplies d'études pour cette scène. Ajoutons que l'action de cette œuvre sur notre école du XVIII[e] siècle fut immense ; l'on connaît en particulier plusieurs groupes et personnages copiés par Watteau.

SNYDERS (Frans). — Anvers, 11 novembre 1579 — Anvers, 19 août 1657.

Bibliogr. sommaire : L'excellent article de Paul Buschmann dans la *Biogr. nat.*, t. XXIII (1921-1924) avec indicat. de bibl. antér. Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des XVII Jahrhunderts*, Berlin, 1918, voir p. 186.

Les Singes voleurs de fruits (Pl. 76). — *Cata-*



RUBENS

logue, n° 2152. Toile. Haut. 0 m. 98. Larg. 1 m. 47. Signé. Vient de la donation La Caze, en 1869.

Une jolie fête de couleurs, symphonie nuancée de jaunes répondant aux bleus des assiettes, en passant par les verts frais et clairs des raisins.

Le tableau de nature morte devait nécessairement se développer avec Rubens et son école. L'art du grand Anversois est trop essentiellement un hymne passionné à tout ce que le monde a produit de beau et d'extérieurement attachant, de doux et de coloré, pour que fleurs, fruits ou bêtes ne tiennent pas aussi une place importante dans sa peinture et dans celle de son entourage. Ce courant, du reste, déterminé par la personnalité dominante et la vision particulière de Rubens, se rencontrait avec des traditions qui venaient de fort loin. Le goût des choses inanimées pour elles-mêmes, pour leur forme et leur couleur s'annonce déjà avec force, nous l'avons vu, dans la production du XVe siècle ;



Pl. 75. — *Tournoi près des fossés d'un château* (*page 68*) Rubens.

puis vers le milieu du xvie siècle, Pieter Aertsen crée le genre propre de la nature morte dont son panneau célèbre : *l'Etal de boucher*, à l'Université d'Upsal (daté de 1551), est un frappant exemple. Par Beuckelaer, par Brueghel de Velours et ses précises études d'animaux et de gibier, cette peinture se perpétue et se développe et vient rencontrer les conceptions propres à l'école rubénienne.

De la réunion de ces deux tendances, devait naître l'œuvre de Frans Snyders. Ajoutons, comme circonstance accessoire, mais qui, peut-être, ne fut pas étrangère au développement du jeune artiste, que, c'est dans une auberge fameuse d'Anvers qu'il naquit, en 1579. Il dut, tout jeune, assister à la préparation de plantureux repas. Apprenti en 1593, chez Pierre Brueghel II, il est franc-maître en 1602 ; en 1608, on le trouve à Milan. Un an après, il est déjà rentré à Anvers où il épouse, en 1611, la sœur des peintres Corneille et Paul de Vos ; il ne paraît guère plus quitter sa ville natale où il meurt en 1657.

Lié d'amitié ou de parenté avec les principaux maîtres de cette brillante période, il collabora souvent avec Rubens et Jordaens. Fêté par ses contemporains, Snyders fut un peintre fécond ; son catalogue actuel comprend plus de 250 numéros. Malheureusement, sept peintures seulement sont datées, et, la discussion critique de ses œuvres n'ayant pas encore été faite, il reste fort difficile d'établir un classement quelconque, d'autant plus que sa manière changea peu ; cela, nous le savons par les différentes toiles de Rubens auxquelles il travailla.

VOS (Paul de). — Hulst, vers 1590 — Anvers, 30 juin. 1678.

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des XVII Jahrhmderts*, Berlin, 1918, voir p. 192 193. — G. Gluck, *Les Peintres d'animaux, de fruits et de fleurs* (*Trésor de l'Art belge au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1912, 2 vol. in-fol., t. I, p. 226.)

Chasse au sanglier (Pl. 77). — *Catalogue, n° 2144. Toile. Haut. 2 m. 32. Larg. 3 m. 48. Musée Napoléon. Provient de la galerie de Munich.*

Cette toile, comme du reste nombre des œuvres de Paul de Vos, fut longtemps attribuée à Frans Snyders. On sait, en effet, que ce dernier, sans doute sous l'influence des grandes chasses de Rubens qui apparaissent de 1615 à 1620, commença à brosser de larges combats d'animaux, sujets auxquels devait tout particulièrement se vouer Paul de Vos.

La distinction entre les productions très semblables des deux artistes est souvent délicate à faire, tant leurs manières sont voisines l'une de l'autre. Paul de Vos est plus jeune que Snyders, d'une nature peut-être aussi moins personnelle si nous en jugeons par ses inventions moins variées que celle de son émule, il paraît avoir subi plus fortement l'influence de Rubens. Son coloris est plus chaud, plus moelleux, plus gras que celui de Snyders: on sent le peintre plus complètement absorbé par les découvertes et les nouveautés qu'apportait le grand Anversois dans l'art de sentir et de rendre les nuances infinies de la lumière : en un mot, Paul de Vos a moins d'attaches que Snyders avec le xvie siècle.

Né vers 1590, à Hulst, il était le frère cadet de Corneille de Vos, le beau portraitiste. Après 1606, nous le voyons travailler chez Frans Snyders qui, en 1611, épousa sa sœur. Franc-maître en 1620, ce fut un peintre de chasse fort estimé ; il traita aussi les armes et les accessoires de guerre et reçut plusieurs commandes du roi d'Espagne.

Remarquons, pour la toile qui nous occupe, qu'il est permis de supposer une ancienne tradition la donnant à notre artiste. Villot, en effet, souligne que dans les

anciennes notices, l'attribution indiquée est Martin de Vos, sans doute altération de la désignation primitive « Paul de Vos ».

JORDAENS (Jacob). — Anvers, 19 mai 1593 — Anvers, 18 octobre 1678.

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.). *Die Flämische Malerei des XVIIe Jahrhunderts.* Berlin, 1918, voir p. 106-121, et l'ouvrage très complet de Max Rooses : *Jordaens, sa vie et ses œuvres.* Anvers, 1906, 1 vol. in-4°. On trouvera dans l'article de K. Zœge van Manteuffel au t. XIX (1926) du *Dictionnaire* de Thieme, les indications de la bibliographie antérieure.

Les Quatre Évangélistes (Pl. 78). — *Catalogue, n° 2012. Toile. Haut. 1 m. 34. Larg. 1 m. 18. Collection de Louis XVI. Acquis en 1784 à la vente du comte de Vaudreuil. Ancienne collection de Pierre Lastman d'Amsterdam (1632). Copies anciennes chez le comte de Harwick à Wimpole, à l'église Saint-Jean de Malines, aux Jésuites de Tournai, etc.* — Bibliogr. sommaire : Goffin (Arnold : *L'art religieux en Belgique.* La peinture, 1 vol., fol. Van Oest, 1924, p. 138-139. — Max Rooses : *Jordaens, sa vie et ses œuvres.* Anvers, 1906, in-4°, voir p. 28-30. — Buschmann (P.), *Jacques Jordaens,* 1 vol. in-4°. Bruxelles, 1905, voir p. 67. — Th. von Frimmel : *Kleine Funde zu Jakob Jordaens* (*Blätter für Gemälde Kunde*), t. I (1905), p. 33-34 et aussi t. III (1907), p. 129.

Jordaens et Van Dyck sont peut-être les seuls parmi les artistes anversois, contemporains de Rubens, qui surent maintenir à côté du maître des personnalités nettement accusées, et du reste aussi différentes que possible l'une de l'autre.

Tandis que Rubens recréait en se jouant une humanité supérieure et complète, faite à l'image de son rêve, les deux artistes dont nous parlons se contentèrent de marquer à leur empreinte un fragment de cette humanité, que le grand génie pétrissait tout entière. Van Dyck choisit la part la plus brillante, celle qui devait lui attirer succès et réputation ; il prit pour modèles les hauts personnages, les gens en vue à Gênes, à Anvers, à la cour de Charles Ier d'Angleterre. Jordaens, plus modeste, se contenta des paysans de Flandre, mais il les peignit avec joie et avec amour, il leur apporta toute la jolie fantaisie, toute la liberté du XVIe. Les dieux et les déesses que Lucas de Leyde d'abord, puis Spranger, Goltzius, Martin de Vos avaient fait entrer dans l'art flamand, mais en les maintenant dans une région éthérée et lointaine, il les donna pour compagnons et compagnes à ses humbles contemporains, il les fit pénétrer avec eux dans leurs chaumières, dans leurs fermes plantureuses. Reprenant la tradition de Pieter Aertsen et de Bruegel le Vieux, il nous montra des repas de campagnards et les travaux des champs ; mais il remplaça la raideur et l'inexpérience de l'un par la joie, la fougue et le grand soleil de Rubens ; de l'autre, il adoucit le côté dramatique et sombre transformant les génies monstrueux et déformés qui venaient de Thierry Bouts et de Jérôme Bosch en nymphes et en satyres bondissant, en dryades joyeuses. Il unit à sa manière, et dans un cercle limité, le romanisme plus ou moins savant du XVIe à la sève locale et profonde. Il fit ainsi une œuvre humaine et prenante qui chaque jour croît en importance et en signification.

La vie de Jordaens paraît simple : il naît et meurt à Anvers (1593-1678), il n'alla pas en Italie et peignit toute son existence en laborieux ouvrier de l'art. Sa première manière, que l'on peut placer à peu près entre 1617 et 1631, se caractérise par des tons francs, l'éclat des couleurs, les contours nettement marqués ; à partir de 1631, Jordaens, sans doute sous l'influence de Rubens, recherche les effets d'atmosphère, l'unité de composition picturale ; d'une façon générale il va



Pl. 76. — *Les singes voleurs de fruits* (page 72)



PL. 77. *Chasse au sanglier* (page 74) PAUL DE VOS.

vers un effacement plus ou moins complet des arêtes, et un modelé de plus en plus accentué.

C'est à la première période qu'appartient la belle peinture de conception serrée, de sentiment intense qui nous occupe en ce moment. Jordaens ici se montre profondément et sincèrement religieux, avec une simplicité, un calme, une vie intérieure qui tranchent sur la piété, tantôt de grand style, tantôt mondaine et agitée que la contre-réforme met à la mode. A cet égard, le tableau du Louvre, comme intention, se rattache étroitement à la *Crucifixion*, de la Fondation Terninck à Anvers, ou à celle du musée de Rennes, peintures à la fois tragiques et simples où Jordaens interprète de manière si personnelle les scènes de l'Evangile. Il les transpose dans la vie de tous les jours de ses contemporains, et, se souvenant que le Christ a prêché parmi le peuple et pour le peuple, il lui donne pour auditeurs les Flamands rencontrés aux portes d'Anvers. Dans ces *Quatre Evangélistes*, ce que l'artiste nous rend avec une étonnante intensité, c'est le sérieux profond de quelques pêcheurs ardents à s'instruire des grandes vérités. Le groupe des personnages intimement liés est fort beau : au centre, la large tache blanche du saint Jean perdu dans sa lecture ; à droite et à gauche, les fortes valeurs de ces têtes rougeâtres et brûlées de marins

Nous avons là sûrement une œuvre de jeunesse, mais, à cause des oppositions moins dures, du coloris plus fondu que dans les Crucifixions dont nous avons parlé, nous croyons les *Quatre Evangélistes* légèrement postérieurs et nous les placerions aux environs de l'année 1622.

Jupiter enfant nourri par la chèvre Amalthée (PL. 79). — *Catalogue n° 2013. Toile. Haut. 1 m. 50. Larg. 2 m. 03. Collection de Louis XVIII. Acquis en 1817 de M. Quatresols de la Hante avec d'autres tableaux moyennant 100.000 francs.* — Bibliogr. sommaire : Max Rooses, *Jordaens, sa vie et ses œuvres*, Anvers, 1906, in-4°, voir p. [illegible]. Buschmann (Paul), *Jacques Jordaens*, Bruxelles, 1905, 1 vol. in-4°, p. 113.

Un très beau Jordaens, postérieur sans doute à la *Fécondité* de Bruxelles, car les tons n'y ont plus le même éclat et la même franchise, mais toute la scène est animée d'un sentiment analogue de calme paganisme. Le corps massif, mais nuancé et lumineux de la nymphe se détachant sur un beau paysage, sans doute emprunté à Titien, d'un brun verdâtre avec un ciel d'un bleu gris assez foncé, le faune rougeâtre et brûlé à droite auquel s'opposent les tons tout frais et rosés du jeune Jupiter à gauche ; entre eux la chèvre grise tachetée de blanc et de rouge, tout ici est d'une harmonie solide, dénotant des qualités de premier ordre ; il y a dans cette toile une vision mesurée et comme reposée de Jordaens qui est intéressante à noter dans son œuvre. Nous avons, avec cette *Enfance de Jupiter*, l'une de ces compositions dont nous parlions précédemment et où le maître a su le mieux allier une impression antique à des données de la vie locale et particulière : la nymphe n'est-elle pas ici une simple et belle fille des Flandres ?

Pour toutes ces qualités, nous pensons que la peinture du Louvre peut se dater comme l'indique le catalogue de M. Louis Demonts, des environs de 1631-1635, et nous la croyons aussi antérieure à la version du même sujet au musée de Cassel. La turbulente chèvre Amalthée et le jeune Jupiter furent des sujets favoris de Jordaens ; il les répéta plusieurs fois, mais la toile du Louvre reste une des plus belles et des plus originales.

Le Musée du Louvre et le Musée de Brunswick possèdent des dessins qui paraissent avoir servi d'études pour l'une de ces nombreuses compositions.

Le Roi boit ! (PL. 80). — *Catalogue, n° 2014. Toile. Haut. 1 m. 52. Larg. 2 m. 04. Acquis le 18 février 1793 à la vente de feu le duc de Choiseul-Praslin. Ancienne collection Fizeau d'Amsterdam.* — Bibliogr. sommaire : Max Rooses, *Jordaens, sa vie et ses œuvres*, Anvers, 1906,



PL. 78. — ***Les quatre Evangélistes*** (*page 75*). JORDAENS.

I vol. in-4°, voir p. 70-71. — Buschmann (P.), *Jacques Jordaens*, Bruxelles, 1905, voir p. 109.

Voici l'un des thèmes que Jordaens reprit avec prédilection, le variant sans cesse pendant plus de dix ans. Le gai repas de fête dans une famille flamande, l'abondance des mets, l'entrain endiablé des convives, même des plus âgés, cette atmosphère de bien-être matériel, cette vision de chair repue et satisfaite, cette heureuse sensualité bon enfant, tout cela a dû le charmer quelque bel après-midi d'Epiphanie ou de kermesse, et tout cela, il nous le conte et nous le peint avec une verve et un plaisir inlassables. Il ne faisait, du reste, ainsi, que reprendre une tradition, et ce sont les *Festins de l'Enfant prodigue*, traités par Van Hemessen avec une telle outrance de gestes, de jeux de physionomie qui paraissent bien avoir servi de prototypes à ces *Roi boit !*, à ces *Fêtes de famille*. Le sens populaire de Jordaens devait vite comprendre tout le brillant parti qu'il pouvait tirer des résultats obtenus par son lointain prédécesseur. Interprétant ces données avec son tempérament propre, dans ce style de large et ample composition que Rubens avait apporté, Jordaens nous donna ces toiles, restées pour nous parmi les plus représentatives de la grasse vie flamande.

Dans cette nombreuse série, les meilleurs exemplaires paraissent être ceux du début : la *Fête des Rois*, de Cassel, celle de Bruxelles (n° 664), vers 1638, la *Grande Fête des Rois*, du Musée de Vienne (n° 1087) sans doute vers 1638-1640 ; plus tard, entre 1642 et 1646, il reprit les mêmes sujets en les modifiant, et le tableau du Louvre nous semble bien être de cette époque, comme l'indique, du reste, M. Buschmann ; on ne sent plus, dans cette toile, la fermeté, l'accent et l'invention toute neuve du tableau de Bruxelles ;



PL. 79. *Jupiter enfant nourri par la chèvre Amalthée* (page 76). JORDAENS.

les tons sont moins francs, les oppositions plus marquées, tout, en un mot, est à la fois plus mou et plus terne.

Jésus chassant les vendeurs du Temple (PL. 81). — *Catalogue, n° 2011, Toile. Haut. 2 m. 88. Larg. 4 m. 36. Collection Louis XV. Acquis en 1751 du peintre Natoire.* — Bibliogr. sommaire : Max Rooses, *Jordaens, sa vie et ses œuvres*, Anvers, 1906, 1 vol. in-4°, voir p. 175. — Buschmann (Paul), *Jacques Jordaens*, Bruxelles, 1905, voir p. 106.

Cette peinture de Jordaens, contrairement à celle des *Quatre Evangélistes*, peut à peine mériter l'épithète de religieuse. Une bousculade dans un marché flamand, tel que Jordaens devait en voir chaque semaine au voisinage de sa maison, voici, en réalité, la scène représentée. Mettons à l'actif de l'imagination du peintre le décor pompeux, le péristyle grandiose, et admettons que Jordaens voulut nous montrer, dans cette architecture, un fragment de sa ville d'Anvers, telle qu'il devait la rêver, tout entière reconstruite par Rubens.

La figure de Jésus est ici purement épisodique, se détachant à peine des différents groupements ; l'opposition entre l'idéalisme agressif et agissant du Christ ou de ses disciples, et la matérialité des marchands n'est pas même indiquée. Mais ceci admis, que cette toile est donc intéressante, et comme l'on saisit bien quelles racines profondes plongent, avec Jordaens, dans l'art du XVIe siècle ! Cet entassement de bétail et de volaille, ces fruits ou ces légumes, le changeur même si rudement malmené cette fois, nous les connaissons, et les compositions de Pieter Aertsen, de Joachim Beuckelaer nous fournissent, dès 1550-1575, quelques-unes des idées et des modèles, de ces *Vendeurs chassés du Temple*. Jordaens, dans cette peinture, paraît complètement dominé par le siècle précédent pour toute la conception générale et pour la subordination du sujet religieux à l'entourage.

Dans l'exécution, au contraire, nous retrouvons le métier et toute la liberté de Rubens. La scène est tumultueuse et mouvementée ; déjà Jérôme Bosch et Bruegel le Vieux nous avaient fourni des exemples semblables, mais la peinture est ici liée et comme amalgamée par l'atmosphère, par l'opposition d'ombre et de soleil ; cela est nouveau, et vient de Rubens ; d'une pareille technique, l'on ne pourrait trouver trace dans l'art flamand avant les toutes premières années du XVIIe siècle. Le tableau entier s'équilibre autour de la grande tache claire, déterminée par la femme et les enfants aux formes plantureuses, par l'homme au torse nu ; au pourtour, sont les tons solides des deux docteurs au fond, l'ombre du mur à droite, et les personnages culbutés dans le contre-jour du premier plan ; c'est une vigoureuse arabesque qui encercle et limite toute l'agitation centrale.

Les enseignements de Rubens à ses dernières années n'ont pas été perdus, et cela suffirait déjà à dater cette peinture. Nous sommes entre 1641 et 1650, loin des tons francs et clairs de la *Fécondité*, du *Paysan et du Satyre*.

Un dessin au musée de Brunswick, un autre au musée du Louvre, représentent la même scène avec des variantes. Jordaens reprit aussi ce thème, en le simplifiant, dans l'une de ses eaux-fortes exécutées vers 1652.

Portrait d'homme, appelé faussement autrefois ***Michel Adrien Ruyter, amiral hollandais*** (PL. 82). — *Catalogue, n° 2016. Toile. Haut. 0 m. 94. Larg. 0 m. 73. Collection Louis XVIII. Compris dans les 20.000 francs de tableaux acquis en 1824, de M. Mauco* (*Musée Européen*). — Bibliogr. sommaire : Max Rooses, *Jordaens, sa vie et ses œuvres*, Anvers, 1906, 1 vol.



PL. 82. — *Le roi boit* (page 76) JORDAENS.

in-4°, voir p. 247, Buschmann (P.), *Jacques Jordaens*, Bruxelles, 1905, voir p. 103.

Le modèle et le peintre ont dû se plaire ; ils étaient faits l'un pour l'autre ; on n'en doute pas devant ce tableau enlevé avec une force allègre, qui dénote le Jordaens des meilleurs jours. Une grosse figure pyramidale, aux joues rebondies, comme posée directement, le cou disparaissant, sur de robustes épaules : une large poitrine et un ventre proéminent ; en dépit de tant de matière, un aspect cavalier, quand même répandu dans tout le tableau ; cet étonnant mélange de lourdeur, d'élégance et de mouvement est, je crois bien, nouveau dans la peinture flamande. Il suffit de se reporter aux figures de Pourbus, à celles de Moro même, pour mesurer le chemin parcouru en moins d'un siècle. L'influence de l'art proprement hollandais et surtout de Frans Hals semble ici évidente. La peinture se date sans grande hésitation possible des dernières années du maître : les portraits de cette époque sont rares ; on connaît celui d'un vieillard au musée de Budapesth (Max Rooses, ouv. cité p. 247).

MOL (PIETER VAN). — Anvers, baptisé le 17 novembre 1599 — Paris le 8 avril 1650.

Bibliogr. sommaire : Hymans (Henri) *Œuvres*, 2 vol. in-fol., Bruxelles 1920, voir t. II, p. 270-272, avec bibliographie que l'on complétera par celle indiquée à l'article Van Mol du *Dictionnaire* de Würzbach.

Les apprêts de la mise au tombeau (PL. 83). — *Catalogue, n° 2054. Toile. Haut. 2 m. 06. Larg. 1 m. 46. Signé :* P. VAN MOL. *Vient du couvent des Augustins déchaussés, appelés Petits Pères à Paris.*

Ce tableau tient à la fois de Rubens, de Jordaens et du Caravage et la réunion de ces trois influences s'exerçant sur un tempérament de peintre calme, équilibré, d'une belle force saine, constitue, semble-t-il, une des principales caractéristiques de Pieter Van Mol.

Né à Anvers en 1599, franc-maître dans la Gilde de Saint-Luc en 1622-23, Van Mol est dès 1631 à Paris. Son succès est rapide, il devient peintre de la reine Anne d'Autriche et sera au 1er février 1648 l'un des fondateurs de l'Académie des Beaux-Arts. Il meurt en 1650.

Son œuvre est presque entièrement à reconstituer, en se basant sur quelques pièces signées, parmi lesquelles se comptent surtout la présente *Mise au tombeau* (la signature se voit ici sur une pierre dans le bas à droite) et une *Adoration des Bergers*, datée de 1643 au musée de Marseille. Van Mol présente des affinités d'une part avec Rubens, dont il fut peut-être le collaborateur avant son départ pour Paris, et d'autre part avec Jordaens ; nombre de ses toiles ont donc été attribuées à l'école de l'un ou l'autre des deux maîtres. Nous proposerions de lui rendre : une *Sainte Famille* en demi-figures qui vient d'entrer au musée de Bruxelles et une peinture sur laquelle on a beaucoup discuté et qui fut parfois donnée, assez bizarrement du reste, à Adam Van Noort, *le Denier de César*, de l'église Saint-Jacques à Anvers. Il y a dans ces deux œuvres les trois influences dont nous avons parlé plus haut et s'exerçant à peu près dans les mêmes proportions. De plus, on rencontre dans ces deux tableaux ces mêmes têtes placées dans l'ombre et éclairées de reflets, têtes qui se retrouvent aussi dans la *Mise au tombeau* ; d'autres ressemblances techniques se remarquent, mais nous ne pouvons les exposer ici.

Le tableau du Louvre, s'il ne possède pas des qualités particulièrement attrayantes, a du moins les mérites d'une toile honnêtement et solidement construite ; il reste en plus le point de départ principal pour l'étude



Pl. 81. — *Jésus chassant les vendeurs du Temple* (page 78) Jordaens.

d'un peintre intéressant qui vient apporter à Paris et traduire au goût de la cour et de l'Académie les enseignements de Rubens et de Jordaens.

Le jeune homme coiffé d'une mitre (Pl. 84). — *Catalogue n° 2055. Bois. Haut. 0 m. 55. Larg. 0 m. 46. Donation La Caze 1869. Provient probablement du cabinet de Charles-Antoine Coypel, 1753 (sous le nom de Rubens n° 27).*

Une très belle étude faite largement d'un pinceau vigoureux et par un peintre d'un rare tempérament; les ors, les bruns et les rouges forment une gamme de couleurs harmonieuses et chaudes, sous lesquelles demeure le dessin solide et ample.

Si comme l'indique une vieille tradition du Louvre et comme l'accepte le catalogue, nous avons bien là une œuvre authentique de Pieter Van Mol, il faut avouer que ce serait l'un de ses plus heureux morceaux; enlevé avec une fougue et une liberté, assez rares dans ses autres productions.

Remarquons que cette tête, malgré son clair coloris, présente ces ombres grisâtres à la Caravage que M. Louis Demonts a notées comme caractéristiques de Pieter Van Mol; moins accentuées ici, elles n'ont pas tourné au noir comme celles des *Apprêts de la Mise au tombeau*, aussi le panneau a-t-il bien mieux conservé son accord.

VAN DYCK (Anthonis). — Anvers, 22 mars 1599 — Blackfriars (Londres), 9 décembre 1641.

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des XVIIe Jahrhunderts*, Berlin, 1918, voir p. 61-77. — Schaeffer (Emil), *Van Dyck. Klassiker der Kunst*, t. XIII, Stuttgart, 1909 (avec corrections apportées par Oldenbourg, ouvr. cité, voir p. 63). — Cust (Lionel), *Van Dyck*, 1 vol. in-fol., Londres, 1900. — Guiffrey (Jules), *Ant. Van Dyck*, Paris, 1882, 1 vol. in-fol. On trouvera, dans l'article de Haberditzl, t. X, du *Dictionnaire* de Thieme (1914), les indications de bibliographie.

La Vierge aux donateurs (Pl. 85 et 86). — *Catalogue, n° 1962. Toile. Haut. 2 m. 50. Larg. 1 m. 85. Collection Louis XIV. Acquis pour le roi en 1685, avec la* Mélancolie, de Feti, *par le peintre Blanchard.* — Bibliogr. sommaire : Schaeffer (Emil), *Van Dyck. Klassiker der Kunst*, t. XIII, Stuttgart, 1909, p. 83 et remarque p. 499. — Guiffrey (Jules), Van Dyck, Paris, 1 vol., 1882, voir p. 109 et catalogue, p. 246, n° 70 (Smith 149).

On rapproche généralement Van Dyck de Rubens; ceci peut être légitime si l'on entend par là qu'un disciple peut être étudié avec son maître. Mais passer de l'un à l'autre, c'est mesurer toute la distance qui sépare un splendide talent d'un grand génie. Les qualités de peintre, les dons de la technique, Van Dyck les eut à un suprême degré, mais chez lui l'homme ne fut pas à la hauteur de l'artiste, comme l'a dit si justement R. Oldenbourg. Il eut le charme, la facilité, le sens supérieur de l'élégance; il lui manqua la grandeur suprême : la haute idée de son art et de sa mission Il monnaya les trésors dont les fées l'avaient doté, et s'épuisa à la recherche de mauvais marchés.

Né en 1599, à Anvers, d'une précocité prodigieuse, il est déjà célèbre à dix-huit ans; reçu franc-maître dans la Gilde d'Anvers, en 1618, il est nommé, dès 1620, comme le principal collaborateur de Rubens dans le contrat pour la décoration de l'église des Jésuites. Il part pour l'Italie, triomphe partout, à Gênes, à Rome, à Venise, en Sicile. Rentré en Flandre en passant par Paris, il travaille de 1627 à 1632 à Anvers, et c'est l'époque la plus laborieuse de sa vie. Son style personnel, où entrent à la fois l'influence de Rubens et des souvenirs du Titien, se dégage. En 1632, il s'établit en Angleterre, devient le peintre favori de Charles Ier et de sa cour, et dans ce milieu élégant, aristocratique et jeune, aussi avide de plaisirs qu'insouciant, il trouve l'exacte correspondance de ses défauts et de ses qualités. Il peint là des chefs-d'œuvre et meurt épuisé, en 1641

Le beau tableau qui nous occupe fut exécuté sans



PL. 82. — *Portrait d'homme* (page 78). JORDAENS.

doute entre 1627 et 1630, à Anvers, et probablement au début de cette période. Il doit être de quelques années postérieur à la *Vierge avec les trois repentants*, appartenant également aux collections du Louvre (nº 1961) et faite suivant toute vraisemblance à la fin du séjour dans la péninsule. Cette *Vierge aux donateurs* semble l'aboutissement de toute une série de Saintes Familles antérieures, datant encore de l'époque italienne ; par exemple, la *Vierge et l'Enfant*, de l'Académie Saint-Luc, à Rome (Schaeffer, p. 75) ; le *Mariage mystique de sainte Catherine*, à Buckingham Palace (Schaeffer, p. 77) ; la *Sainte Famille*, du Musée de Turin (Schaeffer, p. 78) ; la *Vierge avec l'Enfant et sainte Catherine*, à Londres, chez le duc de Westminster (Schaeffer, p. 81), et surtout le *Repos pendant la fuite en Egypte*, de la Pinacothèque de Munich (Schaeffer, p. 82), qui présente tant de rapports avec le tableau du Louvre.

Celui-ci révèle une influence prépondérante du Titien dans la composition générale, dans la Mère et dans l'Enfant ; par contre, la tradition flamande venant des Pourbus ou des Key détermine les figures de donateurs



Pl. 83. — *Les apprêts de la mise au tombeau* (page 79). PIETER VAN MOL.

tandis que des souvenirs précis de Rubens se retrouvent dans les angelots, dans le beau ciel gris nuancé de blanc et de bleu sur lequel s'enlèvent les têtes des deux personnages. Cette toile est donc à la fois une peinture splendide, chaude de coloris, sérieuse de sentiment et, en même temps, un document précieux pour la connaissance de Van Dyck au moment de sa fructueuse période anversoise (1627-1632).

Comme signe particulier de la sensibilité propre à Van Dyck, notons le geste de l'Enfant qui caresse de la main la figure du Donateur, geste vrai et sûrement observé, mais très près d'une certaine afféterie à



Pl. 84. — *Le jeune homme coiffé d'une mitre* (page 80) Piete Van Mol.

laquelle Van Dyck ne saura pas toujours échapper. La correspondance des sentiments entre la Vierge, l'Enfant et le Donateur est rendue avec une étonnante précision. La Donatrice, au contraire, semble ne prendre part que de loin à la scène et rappelle ainsi les traditions du quinzième siècle.

Saint Sébastien secouru par les anges (Pl. 87) — *Catalogue, n° 1964. Toile. Haut. 1 m. 97. Larg. 1 m. 45. Collection Louis XIV. Ce tableau en 1709-1710, se trouvait à Versailles dans le cabinet des tableaux. — Compositions analogues à l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, dans l'église de Schelle près d'Anvers, et au Musée de Manchester ; grisaille dans l'ancienne collection de sir Abraham Hume.* — Bibliogr. sommaire : Glück (Gustav), *Van Dyck's Anfange, (Zeitschrift für bildende Kunst)*, 1925-1926, p. 257-264. — Schaeffer (Emil), *Van Dyck, Klassiker der Kunst*, t. XIII, Stuttgart, 1909, p. 99. — Guiffrey (Jules), *V. Dyck*, Paris, 1 vol. in fol., 1882, voir p. 81, catalogue, n° 217, p. 252 (Smith, 148).

Un fort beau tableau d'un chaud coloris, le corps du saint, en partie noyé dans une ombre dorée, renversé dans une masse sombre de terrain et de feuillage et, comme opposition à gauche, l'angelot plus clair et le ciel d'un bleu vert. La composition picturale est de premier ordre, le dessin, à bien l'examiner serait peut-être moins précis, dénotant moins de vigueur que dans les autres productions de Van Dyck habituelles à cette époque.

La toile daterait des environs de 1627 à 1630, moment où chez Van Dyck, rentré d'Italie, se mêle de façon assez caractéristique, aux souvenirs du voyage, l'influence du triomphant Rubens.

Des compositions voisines se rencontrent, nous l'avons dit, à l'église de Schelle aux environs d'Anvers (Schaeffer, p. 100) et à l'Ermitage (Schaeffer, p. 101). M. G. Glück, dans un article récent (voir Bibliographie), reconnaît dans cette dernière toile la main même de Van Dyck et attribuerait le tableau du Louvre à quelque imitateur tel Jean Thomas. Nous ne pouvons que signaler ici l'opinion de l'éminent spécialiste, le tableau de l'Ermitage ne nous étant connu que par des photographies.

Le martyre de saint Sébastien fut un des thèmes favoris de Van Dyck : il le traita tout jeune, sans doute dès 1615, dans une peinture aujourd'hui au Louvre même (n° 1981) et fort importante pour l'histoire de ses débuts ; il le reprit ensuite vers 1622-1625 dans deux tableaux aujourd'hui au Musée de Munich (Schaeffer, p. 19 et 48) ; l'esquisse de l'une des compositions est au Musée de Lierre (Belgique) (Schaeffer, p. 49).

Le Christ pleuré par la Vierge et les anges (Pl. 88). — *Catalogue n° 1963. Toile. Haut. 0 m. 33. Larg. 0 m. 65. Collection Louis XIV.* — Bibliogr. sommaire : Schaeffer (Emil), *Van Dyck. Klassiker der Kunst*, t. XIII. Stuttgart. 1909, n° 97.

Peinture datant comme la précédente des années anversoises de 1627 à 1632 ; mais ici le caractère simple et concentré a disparu pour faire place à une douleur plus théâtrale et plus maniérée. Van Dyck, dont le manque d'imagination est si frappant, dut prendre cette composition à quelque Italien décadent voisin de Guido Remi, et l'on sent que le modèle n'a pas la grandeur du Titien. L'exécution, par contre, est remarquable et la couleur splendide : le corps jaunâtre du Christ occupe le centre de la toile et s'appuie à la robe de la Vierge, d'un beau ton bleu foncé ; à droite, derrière la croix, le ciel doré et chaud teinté de rouge, sur lequel se détache le groupe de la Vierge et du Christ.

Van Dyck reprit plusieurs fois ce sujet ; c'était du reste son habitude pour les scènes religieuses qu'il traita et dont les thèmes originaux sont en fort petit nombre : nous sommes loin ici de la création sans cesse variée, et toujours abondante, d'un Rubens. La toile du Louvre est la répétition en petites dimensions du grand panneau du Musée de Munich (n° 606) (Schaeffer, p. 98), et elle aurait été la première idée d'une autre Déposition de croix célèbre, celle du Musée d'Anvers (n° 404) (Schaeffer, p. 124), qui vient de la chapelle de la Vierge à l'église des Récollets. On trouve la même scène, mais en hauteur cette fois, au Musée de Berlin (Schaeffer p. 95) et au Musée d'Anvers (n° 403) (Schæffer, p. 94), exécutée vers 1629 pour le maître-autel du Béguinage.

Le côté sentimental et presque affecté de ces dépositions dut plaire particulièrement aux contemporains, si l'on en juge tout au moins par le grand nombre de copies existant, soit dans les musées et les églises, soit dans les collections privées.

Renaud et Armide (Pl. 91 et 92). — *Catalogue, n° 1966. Toile. Haut. 1 m. 33. Larg. 1 m. 09. Provient*



PL. 85. — *La Vierge aux donateurs* (page 80). VAN DYCK.

de la collection du Stathouder à la Haye, en 1795. — Bibliogr. sommaire : Schaeffer (Emil), *Van Dyck. Klassiker der Kunst.*, t. XIII, 1909, p. 118. — Cust (Lionel), *Van Dyck*, 1 vol., Londres, 1900, voir p. 70 et 85. — Guiffrey (Jules), *Van Dyck*, 1 vol. in-fol., Paris, 1882, voir p. 144. Catalogue, nº 264, p. 253 (Smith, 279).

Au début de 1629, Endymion Porter, un des plus actifs agents du roi d'Angleterre, de passage à Anvers, commanda à Van Dyck un tableau pour Charles Ier : connaissant les goûts poétiques et littéraires de la cour, Van Dyck peignit *les Amours de Renaud et d'Armide* ; l'on sait, par des lettres et par des pièces d'archives, que la toile était expédiée en Angleterre dès la fin de 1629 et payée par le roi en mars 1630 ; malheureusement, dans les différents documents, le sujet seul est indiqué : or, Van Dyck peignit deux fois, et avec des dispositions différentes, *Renaud et Armide*, dans la toile du Louvre, dont il est ici question, et dans un tableau appartenant au duc de Newcastle, à



Pl. 86 — *La Vierge aux donateurs (fragment)* Van Dyck.

Clumber (Schaeffer p 117). Les deux peintures paraissent de mérite égal, d'époque à peu près semblable, et il est difficile de dire quelle est celle qui fut commandée par Porter.

La composition du Louvre, plus touffue, pourrait être la plus ancienne des deux si l'on admet qu'avant 1635 Van Dyck alla toujours en se simplifiant. C'est une œuvre charmante, tout imprégnée de rêve, de poésie et de jeune tendresse. On saisit ici ce que Van Dyck ajoute de grâce maniérée au sentiment du Titien, plus fort et plus proche de l'antique, et l'on prévoit déjà combien il pourra influer sur le goût anglais, déjà prédisposé à une certaine afféterie. Van Dyck se révèle comme l'un de ces artistes qui relieront directement la complication souvent désordonnée, mais toujours riche d'invention du XVIe, à la douceur féminine et pleine de fantaisie du XVIIIe siècle.

Ajoutons que le coloris est exquis ; c'est une symphonie délicate de bruns dorés, de vieux roses et d'orangés, limités et vigoureusement soutenus sur



PL. 87. — *Saint Sébastien secouru par les Anges* (page 83). VAN DYCK.

les côtés par les grandes masses de feuillages qui ornent les jardins enchantés

Une étude en grisaille (Haut. 0 m 55. Larg 0. m. 40) se trouve à la National Gallery (n° 877B), venant de la collection Peel.

Vénus demande à Vulcain des armes pour Enée (PL. 89 et 90) — *Catalogue. n° 1965. Toile. Haut. 2 m. 20. Larg. 1 m. 45. Collection de Louis XIV.* — Bibliogr. sommaire : Schaeffer (Emil), *Van Dyck, Klassiker der Kunst.*, t. XIII, Stuttgart, 1909, p. 120. — Guiffrey (Jules). *Van Dyck* 1 vol. in fol., Paris, 1882, voir p. 144. Catalogue. n° 273, p. 254 (Smith. 140)

Ce tableau doit être de la même époque que *Renaud*



PL. 88. — *Le Christ, pleuré par la Vierge et les Anges* (page 83) VAN DYCK.

et Armide (1627 1632). Il fut aussi exécuté avant le départ pour l'Angleterre. et c'est une des plus charmantes et des plus délicates peintures mythologiques de Van Dyck Tenant à la fois du Titien et de Rubens. mais gardant une profonde originalité, cette page est un frappant exemple du style propre à Van Dyck, aux environs de la trentième année. Moins évocatrice peut-être que *Renaud et Armide*, elle est, comme peinture plus « une » et repose tout entière sur le contraste entre le corps délicieux, tout blanc, tout éclairé, de la déesse à gauche, s'opposant aux carnations sombres et musclées de Vulcain et de ses aides. dans l'ombre, à droite ; comme transition, entre les deux, le joli Amour, délicatement modelé, à la peau chaudement ambrée, qui emporte les armes

Le même sujet fut repris par Van Dyck, mais avec une tout autre composition dans un tableau aujourd'hui au Musée de Vienne et qui date de la même période (Schaeffer, p. 119).

Les peintures mythologiques, du reste, sont assez rares dans l'œuvre de Van Dyck ; en dehors de celles que nous avons déjà nommées. citons surtout : une *Bacchanale*, au Musée de Dresde (Schaeffer, p 54), un *Jupiter et Antiope*, au Musée de Gand, (n° 1900D peut-être simplement une bonne copie ancienne d'un original perdu), un *Silène ivre*, au Musée de Bruxelles (Schaeffer. p. 53), un *Bain de nymphes*, au Musée de Berlin (Schaeffer, p. 51), ces trois dernières datant de la toute première période anversoise, avant le départ pour l'Italie.

Portrait équestre de François de Moncade, comte d'Ossuna et marquis d'Altona, ambassadeur d'Espagne près l'Empire et généralissime des troupes espagnoles dans les Pays-Bas (1586-1635) (PL. 95). — *Catalogue, n° 1071. Toile. Haut. 3 m. 07 Larg 2 m. 42 Provient du palais Braschi, à Rome, 1798* — Bibliogr. sommaire : Schaeffer (Emil), *Van Dyck, Klassiker der Kunst.*, t. XIII, Stuttgart, 1909, p. 318. — Cust (Lionel), *Van Dyck*. Londres, 1 vol. in-fol., 1900, voir p. 73. — Guiffrey (Jules). *Van Dyck*, 1 vol. in-fol., Paris. 1882, voir p. 155 (la date proposée de 1631 est difficilement admissible) ; catalogue n° 699, p. 271 (Smith, 143).

François de Moncade. généralissime des troupes espagnoles dans les Flandres, mourut en 1635. D'autre part, il ne semble être arrivé dans les Pays-Bas qu'en 1633 ; comme Van Dyck, dès 1632, est en Angleterre et que Moncade ne paraît pas être venu dans ce pays, on peut supposer, avec quelque vraisemblance, que Van Dyck peignit le généralissime à Bruxelles, lors du voyage que fit notre artiste sur le continent, dans le courant de l'année 1634. Le style du tableau, du reste, concorderait avec cette date, et il se place logiquement dans l'œuvre du maître après le *Charles Ier à cheval* (Windsor), qui est des environs de 1633.

C'est une belle toile officielle, presque d'apparat, telle qu'il convenait pour représenter les traits d'un si haut personnage, qui fut successivement ambassadeur, capitaine général de la flotte et enfin généralissime. Van Dyck savait admirablement remplir de pareilles tâches, sans faire sentir la froideur, la gêne ou la faiblesse.

Le guerrier et sa monture s'enlèvent avec autorité sur le grand ciel orageux d'un gris noir auquel répondent, dans les clairs, la robe argentée du cheval et, plus haut, le grand col blanc étalé sur l'armure d'un noir verdâtre, tandis que le tapis de selle rouge et les plis d'une écharpe rose flottante viennent égayer cette sévère harmonie.



Pl. 89. — *Vénus demande à Vulcain des armes pour Enée (fragment).* Van Dyck.



PL. 90. — *Venus demande à Vulcain des armes pour Enée* (page 86). VAN DYCK



PL. 91. — *Renaud et Armide* (*page 83*). VAN DYCK.

On voit ici combien souvent Van Dyck se répète : le cheval, les gestes et l'attitude du cavalier sont presque exactement les mêmes dans le présent tableau et dans les portraits équestres de Charles Ier, conservés aujourd'hui l'un à Windsor (vers 1633. Schaeffer, p. 306), l'autre au Prado (entre 1635 et 1640. Schaeffer p. 363).

On connaît encore deux autres portraits de Moncade, par Van Dyck, l'un en buste, au Louvre même (n° 1972) (Schaeffer, p. 319) et qui dut servir d'étude pour la figure équestre ; l'autre au Musée de Vienne en grandeur naturelle, et vu jusqu'aux genoux (Schaeffer, p. 319).

Portrait de Charles Ier, roi d'Angleterre (1600-1649) (PL. 93 et 94) — *Catalogue. n° 1967. Toile. Haut 2 m 72 Larg 2 m 12. Signé. Collection de Louis XVI.* — Bibliogr. sommaire : Schaeffer (Emil), *Van Dyck, Klassiker der Kunst.*, t. XIII, Stuttgart. 1909, p 335 — Jules Guiffrey, *Ant. Van Dyck*, Paris 1882, 1 vol. in fol., voir p. 178 183 ; catalogue, n° 453, p 261 (Smith, 138).

Le chef d'œuvre, sans doute de Van Dyck et l'un des tableaux les plus parfaits parmi ceux qui, sans se placer sur les hauts sommets, représentent toutefois les plus belles réussites

Ce portrait résume toute une conception et tout un siècle ; iamais le roi, tel qu'on le comprit aux cours de France ou d'Angleterre au XVIIe siècle, ne fut repré-



Pl. 92. — *Renaud et Armide (fragment).* Van Dyck



PL. 93. — *Portrait de Charles Ier, roi d'Angleterre (fragment).* VAN DYCK.



PL. 94. — ***Portrait de Charles Ier, roi d'Angleterre*** (*page 90*). VAN DYCK

senté avec plus de bonheur, d'élégance et de grandeur. Toutes les qualités de Van Dyck trouvaient ici leur complète utilisation et leur but ; ses limites mêmes étaient sans danger, puisqu'il ne s'agissait que d'une peinture de société et de hiérarchie, et non d'une œuvre largement humaine, au sens profond du mot.

Van Dyck dut sentir que toutes les chances étaient de son côté et qu'il devait se surpasser dans cette occasion unique de rendre la distinction suprême telle qu'il pouvait la rêver, sans pompe et sans faste officiel. Il dressa alors, sans doute dans le courant de l'année 1635, cette fière silhouette, incomparable mélange de dignité, de hauteur et de grâce dans un tableau tout en lignes verticales, au milieu du plus splendide décor fait de grands arbres et de vastes plans d'un large paysage, qui descendent magistralement vers la gauche, tandis qu'à droite la souple encolure d'un beau cheval vient encore rappeler les plaisirs aristocratiques dignes d'une telle figure.

Toute la toile est supérieurement peinte, magnifique et mesurée à la fois avec la veste de soie blanche bleutée du roi, sa culotte rouge, ses molles bottes



PL. 95. — *Portrait équestre de François de Moncade* (*page 87*). VAN DYCK.

beiges, son grand feutre noir se détachant sur un beau ciel fait de bleu soutenu, parsemé de nuages gris et blancs, allant en se dorant vers l'horizon, tandis que la ligne bleu vert de la mer, de si profonde qualité, met une transition entre les tons audacieux du vêtement royal Jamais dons plus heureux de coloriste ne furent mieux employés à réaliser un complet ensemble de noblesse alerte.

Le tableau au XVIII[e] siècle appartint à la comtesse de Verrue, puis au marquis de Lassay ; il fit ensuite partie des collections du comte de La Guiche (1771) et de Crozat, baron de Thiers (1772). Acheté par la comtesse du Barry qui le plaça à Louveciennes, il fut vendu à Louis XVI en 1775 pour 24.000 livres.

Van Dyck représenta très souvent Charles I[er], soit seul, soit accompagné de sa famille. Dès 1632, on trouve le roi, la reine Henriette-Marie, avec le prince Charles et la princesse Marie, à Windsor (Schaeffer, p. 302), puis, vers 1633, le portrait équestre, vu de face, à Windsor déjà cité ; de la même année à peu près que le tableau du Louvre, le roi et la reine en buste au duc de Grafton, à Euston Hall (Schaeffer, p. 334), puis le roi en chevalier



Pl. 96. — *Portrait de l'artiste, par lui-même* (page 95). VAN DYCK.

de l'ordre de la Jarretière, à Windsor (Schaeffer, p. 339), le portrait équestre de la National Gallery, autrefois au duc de Marlborough (Schaeffer, p. 341), les trois études en buste faites pour le Bernin, à Windsor (Schaeffer, p. 345), et le portrait équestre de face au Prado, vers 1635-1640 (Schaeffer, p. 363) ; de la même époque, le Charles Ier, en buste, à Longford Castle et à Arundel Castle (Schaeffer, p. 367 et 368). Mais de toutes ces nombreuses effigies, celle du Louvre reste de très loin la plus parfaite et la plus représentative.

Portrait de l'artiste par lui-même (Pl. 96). — *Catalogue n° [illegible] ; Toile. Haut. 0 m. 6[illegible]. Larg. 0 m. 5[illegible]. Collection Louis XIV.* — Bibliogr. sommaire : Schaeffer (Emil), *Van Dyck. Klassiker der Kunst.*, t. XIII, Stuttgart 1909, p. 1. — Guiffrey (Jules), *Van Dyck*, Paris, 1 vol. in-fol., 1882, voir p. 174, Catalogue n° 903, p. 280 (Smith, 239).

Van Dyck s'est peint si fréquemment que nous pouvons le suivre pendant les différentes périodes de sa vie.

Nous avons de ses portraits aux environs de la seizième année, à Vienne, Académie des Beaux Arts (Schaeffer, p. 129), puis au moment de son départ pour l'Italie ou dans les premières années de son séjour outre-monts (entre 1620 et 1623) ; à la Wallace en Pâris (Schaeffer, p. 169) ; à l'Ermitage (Schaeffer, p. 171) ; à Londres, chez le duc de Grafton (Schaeffer, p. 171) ; à la Pinacothèque de Munich (Schaeffer, p. 173). C'est environ quinze ans plus tard, aux alentours de 1635-1638, que nous placerions le portrait du Louvre. Enfin, c'est peut être un an seulement avant la mort, que viendrait le double portrait, actuellement au Prado, ou



Pl. 97. — *Portraits de Charles-Louis, comte palatin du Rhin, et de son frère* (*page 96*). VAN DYCK.

il se montre avec John Digby, comte de Bristol (Schaeffer, p. 361).

C'est bien tel que nous imaginions le portraitiste de Charles I[er] et des princes de Bavière que Van Dyck s'est représenté dans ce tableau du Louvre : les traits fins, les cheveux bouffants, joli homme, élégant, presque trop, voila bien le peintre cavalier qui convenait à ses aristocratiques modèles. Cette tête distinguée, où des traces de fatigue sont déjà visibles, s'enlevant sur un fond brun, éclairé d'or et délicieusement nuancé, résume pour nous le Van Dyck de la période anglaise. Les succès, les aventures et les travaux accumulés l'épuisèrent rapidement, mais il gardera jusqu'au bout son allure et sa distinction : le tableau du Prado dont nous parlions précédemment en fait foi.

Portraits de Charles-Louis I[er] du nom, comte palatin du Rhin, électeur puis duc de Bavière (1617-1680) et de Robert (ou Rupert), ***son frère, créé plus tard duc de Cumberland par Charles I[er] (1619-1682)*** (Pl. 97). — *Catalogue, n° 1969. Toile. Haut. 1 m. 22. Larg. 1 m. 51. Daté de 1637. Collection Louis XIV. Ancienne collection de Charles I[er] d'Anglet.* — Bibliogr. sommaire : Schaeffer (Emil), *Van Dyck, Klassiker der Kunst.*, t. XIII, Stuttgart, 1909, p 349, et remarque n° 238, p. 505. — Cust (Lionel). *Van Dyck* Paris, 1 vol. in-fol. 1900, voir p 92 (date de 1634 indiquée par erreur). — Guiffrey (Jules), *Van Dyck.* 1 vol. in-fol., Paris, 1882, voir p. 196 ; catalogue, n° 375, p. 257 (Smith, 145).

Mêmes superbes qualités, mêmes limitations aussi que dans le *Charles I[er]*, mais avec un sentiment plus concentré, plus intime peut-être. Ici encore, concordance parfaite entre la finesse et la race des modèles, l'élégance des attitudes et des gestes, et la simplicité harmonieuse des tons profonds et chauds, si peu nombreux, du reste, qui constituent la trame picturale de cette toile unique : vert foncé des armures tout vivant de reflets dorés et du scintillement des épées et des baudriers, montant vers la tache rosée des figures jeunes aux saines carnations. Ces figures, qu'encadrent les grands cols plats et les longs cheveux flottants, se détachent à gauche sur une draperie à fond rouge et, à droite, sur un ciel d'un bleu gris soutenu Jamais, depuis Titien, on n'avait réalisé d'aussi parfaits accords de couleurs puissantes et sombres, que semblent éclairer dans leur masse des traînées d'or en fusion.

Devant la beauté de ce décor, la personnalité des deux modèles s'oublie quelque peu ; ils ne sont là, du reste, que pour leur race et pour leur rang. Dans le tableau, ils ne valent que par leur distinction ; dans la vie, cependant, ils surent jouer un rôle. Fils de Frédéric V, électeur palatin chassé de ses Etats, ils avaient été élevés à la Haye par leur mère, Elisabeth, sœur de Charles I[er]. Charles-Louis, né en 1617, mort en 1680, recouvra, après le traité de Westphalie, une partie de ses Etats et fut, en 1673-1674, l'adversaire de Turenne.

Robert ou Rupert, né en 1619, fut un des plus actifs



Pl. 98. — *Le Fumeur* (page 98). ADRIAEN BROUWER.

généraux de Charles Ier pendant la guerre civile. A la Restauration, il fut nommé vice-amiral, mais quitta le service en 1679 pour se consacrer à ses expériences de physique et de chimie : on lui attribue l'invention de la gravure à l'aquatinte ; et il mourut en 1682.

Avant d'exécuter le double portrait qui nous occupe ici et qui est daté de 1637, Van Dyck avait déjà peint les deux frères vers 1630-1632, dans des figures en pied, se faisant pendant aujourd'hui, au Musée de Vienne (Schaeffer, p. 238) ; il les représenta encore dans deux tableaux séparés, contemporains sans doute de la peinture du Louvre, et qui faisaient, en 1909, partie de la collection du Earl de Craven, à Combe Abbey (d'après Schaeffer, note 238, p. 505).

Au Louvre même, nous retrouvons nos jeunes princes, un peu plus âgés, peints par Honthorst, en 1640, dans deux portraits signés et datés (n° 2410, p. 151 et 2411, p. 152 du catalogue Demonts).

BROUWER (Adriaen).— Audenarde, 1605 ou 1606 — Anvers, janvier 1638.

Bibliogr. sommaire : Bode (W. von), *Adriaen Brouwer, Erweiterung seines Malerwerks* (*Jahrh. der K. preuss. Kunstsammlg*, 1922, t. XLIII, p. 35-46). — Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des XVIIe Jahrhunderts*, Berlin, 1918, voir p. 147-158. — Henry Marcel : *Adriaen Brouwer* (*Archives de l'Art français*, 1916, *Mélanges Guiffrey*, p. 70-85). — F. Schmidt-Degener, *Adrien Brouwer*, Bruxelles, 1 vol. in-4°, Bruxelles, 1908. — C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches, Verzeichnis der Werke der hervorrag, Holländisch Maler des XVIIe Jahrh.*, Paris 1907-1912, 5 vol. in-8, voir t. III, p. 587. — On trouvera, dans l'article de Schmidt-Degener, au t. V (1911) du *Dictionnaire* de Thieme, les indications bibliographiques.

Le Fumeur ou ***l'Odorat*** (Pl. 98). — *Catalogue, n° 1916. Bois. Haut. 0 m. 41. Larg. 0 m. 32, signé des initiales. — Anc. collection de Vence, 1761. Donation La Caze, 1869.* — Bibliogr. sommaire : Hofstede de Groot, *Beschreib und Kritisches Verzeichnis*, t. III, n° 20. — Schmidt-Degener, *Adriaen Brouwer* (voir p. 15).

Nous avons ici une œuvre d'une verve endiablée et d'une puissance rare, même dans cette forte école flamande ; c'est une des productions les plus typiques d'un peintre qui fut parmi les très grands de ceux que l'on a coutume d'appeler les « petits maîtres ». Brouwer, bien qu'il ait travaillé à Amsterdam et à Harlem, appartient cependant à l'école d'Anvers ; c'est là, peut-on supposer, que tout jeune il vint se former, ayant fui, dès 1620, sa ville natale.

Il est né en 1605 ou 1606, à Audenarde, ou son père, d'après une tradition vraisemblable, faisait des cartons pour les fabriques de tapisseries de la ville. Une chose paraît certaine : toutes les premières œuvres dénotent une influence marquée, et une étude approfondie du vieux Bruegel. On a émis l'hypothèse qu'il fréquenta à Anvers l'atelier de Brueghel d'Enfer nourri, comme on le sait, de la tradition paternelle. Ce souvenir permanent de Bruegel, c'est, en tout cas, la note marquante de Brouwer ; elle se retrouvera dans toutes ses créations.

A ce premier trait central et dominant, viennent s'ajouter d'autres particularités dans le développement de notre artiste. Une influence très active d'abord de Frans Hals. C'est vers 1626 que les deux peintres durent se rencontrer, lorsque Brouwer, après avoir passé par Amsterdam, se fait inscrire à Harlem dans cette chambre de rhétorique au nom poétique : *l'Amour avant tout*. Lui qui, déjà, dans son imitation de Bruegel s'attachait au type, au geste exagéré et à la grimace instantanée, dût sur-le-champ comprendre tout ce que l'art consommé et immédiat de Frans Hals pouvait lui apporter. Mieux que bien des explications, le *Fumeur* du Louvre, merveilleux aboutissement des recherches d'un Jérôme Bosch dans ses figures, indique par lui-même tout ce que le Flamand dut au maître de Harlem.

Cette esquisse brillante peut approximativement se dater du début de la période Harlemoise qui va de 1626 à 1631 ; elle fut reprise et utilisée par l'artiste pour un des tableaux de ses dernières années : *les Cinq Fumeurs*, de la collection Steengracht, à la Haye (n° 113 du catalogue de Hofstede de Groot). Un pendant peint d'une façon plus calme, *le Goût*, se retrouve à l'Institut Städel, à Francfort (n° 21 de Hofstede de Groot). Les deux figures faisaient probablement partie d'une suite des *Cinq sens*.

Intérieur de tabagie (Pl. 99). — *Catalogue, n° 1912. Bois. Haut. 0 m. 20. Larg. 0 m. 28. Vient des*



Pl. 99. — *Intérieur de tabagie* (*page 98*). Adriaen Brouwer



PL. 100. — *Paysage au crépuscule* (*page 99*). ADRIAEN BROUWER.

anciennes collections. — Bibliogr. sommaire : Schmidt-Degener, *Adriaen Brouwer*, voir p. 20. — Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis...* t. III, nº 125.

On suppose que Brouwer peignit cette scène au moment où, quittant Harlem, il revint s'installer définitivement à Anvers à la fin de 1631, mais nous n'avons aucune certitude à cet égard. Toute la chronologie des œuvres est, en effet, chez notre peintre, presque uniquement hypothétique. Un seul tableau, croyons-nous, d'authenticité indiscutable, porte une date certaine : celui des *Paysans chantant*, de Bridgewater House, à Londres, qui est de 1633 ; on peut aussi accepter la date de 1631-1632, pour le panneau du Musée de Bruxelles (nº 77). *Paysans buvant dans une cour :* il représente sans doute la citadelle d'Anvers et aurait été, au dire d'Houbraken, exécuté sur place pendant la détention de l'artiste. Par analogie, la *Tabagie* du Louvre se placerait vers la même époque.

C'est un précieux tableau où lumière et atmosphère intérieures sont supérieurement rendues ; aussi bien, du reste, que la notation de quelques rares couleurs dans un délicat clair-obscur ; ce sont là choses nouvelles dans l'école flamande, et c'est une manière que Brouwer vient d'apprendre chez les Hollandais, où, peut-être, il connut les premières œuvres de Rembrandt. Il sert ainsi d'agent de liaison entre les Pays-Bas du Nord et ceux du Sud ; par lui l'art, à Anvers, s'enrichit d'une importante acquisition qui permettra de dépasser de bien loin, dans le rendu de l'ambiance et de la profondeur, les productions des Francken et de leur école.

Brouwer le vagabond, formé à tant de courants divers, eut une immense influence sur la peinture de genre : de lui procédera Van Ostade au Nord ; de lui découleront au Sud Craesbeeck, Ryckaert et, pour une grande part, David Teniers lui même.

Paysage au crépuscule (PL. 100). — *Bois. Haut. 0 m. 17. Larg. 0 m. 26. Don de M. le colonel Michael Friedsam de New-York. Venant de la collection Warneck* (*vente de mai 1926. Paris.*)

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des XVIIe Jahrh.*, Berlin, 1918, p. 154-155. — Schmidt-Degener, *Adriaen Brouwer*, Bruxelles, 1908, p. 37 et 41. — Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis...*, t. III, nº 239.

Dans les dernières années de sa vie, alors que son art se libérait de plus en plus de toute imitation et de toute formule, Brouwer fit aussi un certain nombre d'études de paysages, esquisses largement enlevées, notations rapides d'effets particuliers, de lumière et de couleur. Mieux peut-être que dans ses autres œuvres, nous saisissons ici ce qu'il y eut de vraiment grand chez lui : cette vision allant directement à l'essentiel, cette faculté de rendre l'impression en toute spontanéité, laissant de côté clichés et routines d'école, ce talent d'exprimer avec une incomparable maîtrise, et par des moyens entièrement originaux, ce qui a été vu et ressenti.

Ces paysages sont fort rares ; il nous en reste une douzaine à peine. Deux très beaux sont au Musée de Berlin, deux autres dans la collection Johnson à Philadelphie ; l'un, entouré par Seghers d'une guirlande de fleurs à Bridgewater House de Londres, un *Soir dans les dunes* à l'Académie de Vienne et un grand *Coucher de Soleil* chez le duc de Westminster ; mais l'un des plus remarquables est le précieux petit panneau qui vient d'entrer au Louvre. C'est une symphonie allant du brun doré du mur, à droite, et des jaunes plus clairs des terrains, au premier plan, jusqu'au bleu du ciel, à gauche, tacheté de gros nuages blancs, en passant par les beaux tons gris noirs des arbres déjà gagnés par l'ombre ; le tout est fait avec une étonnante largeur, en quelques coups de pinceau hachés et nerveux.

L'influence de Rubens est ici évidente, mais avec une note amère et tragique qui appartient, en propre, à notre artiste ; ce côté direct et réaliste, d'impression fugitive prise sur le fait, si caractéristique dans ce



PL. 101. — ***Peintre peignant le portrait d'un jeune seigneur, à Anvers*** (*page 100*). CRAESBEECK.

Crépuscule, est bien plus près de nos conceptions modernes, des toiles, par exemple, d'un Constable, d'un Rousseau ou d'un Millet, que des compositions toujours épiques et par là toujours poétiques et imaginatives du grand Anversois. Brouwer, dans la beauté de ces notes de campagne, essentielles pour la connaissance de son talent, se révèle un précurseur devançant de deux siècles son époque.

CRAESBEECK (JOOS VAN). — Neerlinter (Brabant) vers 1605 — Bruxelles, sans doute entre 1654 et 1661.

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei der XVIIe Jahrh.*, Berlin, 1918, voir p. 158-159. — Kurt Zoege von Manteuffel, *Joos van Craesbeeck* (*Jahrb. der. Kongl. preuss, Kunstsg.*, Berlin, t. XXXVII, 1916, p. 315-337). — L'article du *Dictionnaire* de Thieme, t. VIII (1913), donne la bibliographie antérieure.

Un peintre peignant le portrait d'un jeune seigneur à Anvers (PL. 101). — *Catalogue, n° 2340. Bois. Haut. 0 m. 85. Larg. 1 m. 02. Collection de Louis XVI ; acquis en 1784, comme étant une œuvre de Brouwer. Ancienne collection du prince de Conti.*

Un amusant tableau qui illustre pour nous avec esprit et agrément les petits côtés de la vie artistique anversoise au début du XVIIe siècle. Un peintre fait le portrait de quelque cavalier à la mode : attitude, entourage, expression des diverses figures, dépendances et rapports mutuels, tout est indiqué avec une nuance d'humour et même quelque légèreté. On a voulu voir ici Frans Hals, Brouwer ou Craesbeeck lui-même ; ces suppositions n'ont pu, jusqu'à présent, se fonder sérieusement.

Il suffit de se reporter soit au tableau de famille d'Otto Venius dont nous avons parlé plus haut, soit aux petites scènes d'intérieur des Francken, pour sentir quels progrès techniques ont été accomplis en moins de soixante ans. Bien que le dessin soit loin d'être sans défaut, les attitudes sont plus souples, les gestes plus aisés ; le métier qui convient à des scènes réalistes, où tout côté religieux a désormais disparu, est trouvé et fixé. Le groupe est réellement situé dans l'espace, et dans l'atmosphère de cette chambre ; la lumière y est largement et justement répartie.

Voilà le grand apport dont Brouwer enrichit la peinture anversoise à son retour d'Amsterdam et de Harlem ; ce tableau fait par son élève et son disciple Craesbeck, vers 1640, semble-t-il, montre quelle influence laissait, après lui, le grand peintre des tabagies et des cabarets.

Craesbeeck est une figure intéressante ; son histoire garde une saveur particulière dans ce siècle des artistes grands seigneurs, des Rubens et des Van Dyck. Il fut, en effet, à la fois peintre et boulanger, exerçant, tout au moins pendant plusieurs années, concurremment les deux professions. Il est né à Neerlinter, dans le Brabant, vers 1605, suppose-t-on ; il est reçu bourgeois d'Anvers en 1631 et est alors établi boulanger au Château (op het Kasteel). C'est le moment où Brouwer, revenant de Hollande, s'établit à Anvers, et tout

semble vraisemblable dans la tradition qui montre les deux artistes se liant, pendant l'internement de Brouwer dans ce même château, et Craesbeeck apprenant de son nouvel ami l'art de peindre Ce qui est certain, c'est qu'en 1633 34 il est reçu franc maître dans la Gilde de Saint-Luc, comme boulanger et comme peintre (backer ende schilder) et qu'en 1637 encore il continue à fabriquer et vendre des pains. En 1651, par contre, nous le trouvons établi à Bruxelles comme peintre seulement. En 1653-1654, il reçoit encore deux apprentis, puis nous ne savons plus rien de lui. Il meurt avant 1661 et sans doute à Bruxelles.

L'œuvre de Craesbeeck correspond à ces données. Toute une partie de ses productions, celle que l'on suppose logiquement être la première en date, relève directement des enseignements techniques de Brouwer, si bien que, souvent, l'on hésite sur l'attribution au maître ou à l'élève. Le panneau qui nous occupe fut, du reste, acheté par M. d'Angiviller pour Louis XVI, comme étant de Brouwer, et il figura sous ce nom à la première exposition des tableaux du Musée, en 1793 Depuis, on a reconnu avec raison qu'il présentait les plus grandes analogies de technique avec le faire de Craesbeeck et notamment avec la *Réunion de rhétoriciens* du Musée de Bruxelles (nº 121). Celle-ci serait sans doute postérieure dans l'œuvre de Craesbeeck, si l'on en juge par la recherche plus grande de la couleur, l'étude plus approfondie de la technique propre à l'école de Rembrandt, enfin par l'application de tous les procédés qui vont conduire Craesbeeck à un style de plus en plus personnel.

Une autre scène d'*Atelier*, à peu près contemporaine, se trouvait avant la guerre dans la collection d'Arenberg, à Bruxelles. Trois autres tableaux du même genre ont aussi passé dans différentes ventes du XIXe siècle.

THULDEN (Theodor Van). — Bois-le-Duc, 9 août 1606 — Bois-le-Duc, probablement en 1676.

Bibliogr sommaire : Oldenbourg (R.) : *Die Flämische Malerei des XVIIe Jahrhunderts.* Berlin, 1918, voir p. 130-132. Van den Branden (J.) *Geschied. der Antw. Schildersc.* Antwerpen, 1883. 3 vo. in-8º, voir t. II. p 289-295. — L'article du *Dictionnaire* de Würzbach donnera la bibliographie antérieure à 1910.

Portraits d'homme et de femme réunis dans un sujet pastoral (Pl. 102). — *Catalogue. nº 1959. Toile. Haut. 1 m. 70. Larg. 2 m. 36. Provient de la collection de la maréchale de Conflans* (1793). — Bibliogr. sommaire : Oelenheinz (L.) : *Ein unbekanntes Originalwerk von Rubens* (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1920, t. II, p. 174-181).

La scène est charmante de fraîcheur et de jeunesse. Nous avons là un très bon exemple d'un joli talent formé et bien formé à l'ombre du génie, doué des plus agréables qualités, mais dépourvu de cette étincelle qui fait l'excellence.

Theodor Van Thulden fut le collaborateur habituel de Rubens, et de tous les peintres de cette école, c'est lui peut-être qui s'approcha le plus de sa manière Beaucoup de ses tableaux sont aujourd'hui encore confondus avec ceux du maître ; ceci arriva pour la toile qui nous occupe, et elle figure comme Rubens dans la notice de 1841 ; Villot par la suite la donna à Abraham Van Diepenbeeck ; c'est M. Louis Demonts qui, fort justement, nous semble t-il, reprit l'ancienne attribution de la collection de Conflans et proposa dans son catalogue le nom de Van Thulden. Tout ici indique bien le voisinage de Rubens : le modèle féminin, l'harmonie du corsage de satin blanc, du manteau noir et des cheveux blonds, s'opposant au vêtement



Pl. 102. — *Portraits d'homme et de femme réunis dans un sujet pastoral* [illegible] Van Thulden.

rouge, et aux carnations plus soutenues du jeune berger, sans parler du paysage lui-même ; mais le manque d'accent dans la touche, de supériorité dans le faire interdisent de penser à la main même du maître ; tout semble au contraire désigner Van Thulden.

Celui-ci naît à Bois-le-Duc en 1606, nous le trouvons vers 1622 à Anvers où il est reçu franc-maître en 1626-1627. Il travailla à la décoration de la Galerie Médicis et fit plusieurs séjours à Paris ; en 1648, il est appelé à la Haye pour peindre en collaboration avec Jordaens à la Maison du Bois ; en 1656 il est à Bois-le-Duc et livre les dessins pour les beaux vitraux de la chapelle de la Vierge à Sainte-Gudule de Bruxelles ; il meurt sans doute en 1676. Un tableau de *Jacob et Rachel à la fontaine*, conservé dans une collection particulière de Carlsruhe et présentant des analogies avec la scène qui nous occupe ici, est signalé par M. L. Oelenheinz comme un original de Rubens. Ce serait là le prototype de la composition de Van Thulden. Ne connaissant pas la peinture de Carlsruhe, nous ne pouvons émettre une opinion. La reproduction jointe à l'article des Monatshefte cité plus haut ne permet pas de donner à priori raison à M. Oelenheinz.

TENIERS LE JEUNE (David). — Anvers, baptisé le 15 décembre 1610 — Bruxelles, le 25 avril 1690.

Bibliogr. sommaire : Gabriel v. Terey : *David Teniers und der Samt-Brueghel* (*Kunst-chronik*, t. XXXIII. 25 août 1922, p. 781-787). — Bode (W. von), *David Teniers* (*Zeitschrift fur bildende Kunst*, 1918, p. 191-202). — Oldenbourg (R.), *Die, Flämische Malerei* Berlin, 1918, p. 162-167. — A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. VI (1914), 1re partie, article de Louis Gillet, p. 324-328. — R. Peyre : *David Teniers*, Paris, Laurens (1911), 1 vol. petit in-4°. On trouvera p. 15 des indications sur la bibliographie antérieure. — Voir aussi article du *Dictionnaire* de Würzbach.

L'Enfant prodigue à table avec des courtisanes (Pl. 103). — *Catalogue, n° 2156. Haut. 0 m. 68. Larg. 0 m. 88, signé et daté 1644. Collection Louis XVI, acquis en 1783 à la vente de Blondel Dazincourt. Ancienne collection Blondel de Gagny. Tableaux de la même suite à la Dulwich Gallery en Angleterre et dans la collection Schneider.*

Une des jolies œuvres de la plus brillante période du peintre. En 1644, David Teniers, né à Anvers en 1610, est en pleine maturité. Toute la première partie de son évolution est terminée. Il avait commencé, probablement sous l'influence de son père, par ces paysages ornés de rochers fantastiques, de grottes à piliers successifs, qui se rattachent encore aux productions du XVIe, aux premiers temps de Paul Brill et de Josse de Momper ; puis vers 1633 il compose ses repas de société dans des intérieurs (aux Musées de Bruxelles, de Berlin daté de 1634, de Munich) qui proviennent directement des *Festins d'Esther* ou de *l'Enfant prodigue* de Frans Francken II ; déjà cependant l'ordonnance s'affirme beaucoup plus simple.

Ainsi, pendant toute la première partie de sa carrière jusqu'à ses vingt cinq ans environ, le peintre tient encore fortement aux conceptions et aux modèles de l'extrême fin du XVIe et ceci est à noter. Puis, brusquement, l'influence de Brouwer revenant en 1632 de Harlem à Anvers domine pendant quelques années le jeune artiste ; celui-ci alors simplifie son coloris, l'unifie et le baigne dans un fond gris général, concen-



Pl. 103. — *L'Enfant prodigue à table avec des courtisanes* (*page 102*). Teniers le Jeune.



PL. 104. — *La Fête villageoise* (page 103) TENIERS LE JEUNE.

trant sa composition, modifiant même le sujet de ses tableaux, qui seront souvent ceux de Brouwer. Mais en 1638 celui-ci meurt ; Teniers, gardant pour quelque temps cette unité et cette profondeur pourtant si contraires à sa nature, travaillera plus librement et se créera un style plus personnel.

L'Enfant prodigue du Louvre apparaît à ce moment et nous assistons ici à la naissance d'un motif que Teniers reprendra bien souvent : les repas ou les fêtes de paysans, en plein air, à la porte d'une auberge, ou dans la cour de quelque ferme. Ici l'auberge villageoise est déjà indiquée, avec ses servantes et son cuisinier, la rue du village et le paysage ; par contre, le repas lui-même est emprunté à une composition de dix ans antérieure, à cette élégante réunion de société qui symbolise au Musée de Bruxelles les *Cinq Sens* (nº 455) ; même geste de l'homme tendant sa coupe, même attitude du serviteur, même femme vue de dos et assise à droite. Mais l'emprunt certain est utilisé dans un tout autre esprit que celui qui caractérise les productions de jeunesse. Ici l'atmosphère est finement et joliment indiquée ; les couleurs s'estompent et s'harmonisent délicatement, plus rien ne subsiste des duretés et des oppositions qui frappent encore dans les œuvres de 1633 1634.

Que le cadre demeure le même, mais que les modèles soient maintenant villageois, à table ou à la fête, et nous aurons ces peintures dites champêtres que Teniers répétera pendant plus de vingt ans, et dont le Louvre possède un excellent exemplaire dans le numéro suivant.

La Fête villageoise (Grand exemplaire) (PL. 104). — *Catalogue, nº 2159. Haut. 0 m. 79. Larg. 1 m. 07. Provient de la collection du duc de Brissac, an II. Anciennes collections de la comtesse de Verrue et de La Live de Jully.*

Le tableau est daté de 1652, contemporain, par suite, d'un sujet analogue au Musée de Bruxelles (nº 457 aussi daté de 1652). L'harmonie de tons est encore jolie, mais déjà apparaît ce côté crayeux qui fait regretter les belles couleurs fluides de la période antérieure : on sent déjà la hâte dans la facture. Le Louvre possède du même sujet un second exemplaire en petites dimensions et de qualité assez inférieure (nº 2170).

Les deux tableaux que nous venons d'étudier, et l'on pourrait multiplier les exemples dans la riche collection du Maître que possède le Louvre, nous font bien sentir et le brillant talent de Teniers et ses insuffisances. Doué, il l'est merveilleusement ; toutes ses touches de couleurs sont agréables et spirituelles ; il sait aussi faire chanter la lumière, et ses premières œuvres, que l'on commence à distinguer de celles de son père, montrent déjà ces qualités primordiales. Tout de suite il comprend et utilise ce que Rubens apporta de fluidité et de clarté dans le coloris ; plus tard il s'assimila tout aussi facilement les découvertes de Brouwer ; mais s'il est habile, il est aussi léger et superficiel. Loin de creuser le beau domaine qui lui est échu, il l'échange pour la fortune et les honneurs.

Son ascension sociale est rapide : dès 1645 1646 nous le trouvons doyen de la Gilde ; en 1651, il devient, à Bruxelles, peintre attitré de l'archiduc Léopold-Guillaume et directeur de ses collections ; mais la qualité de ses peintures ne suit pas la même progression, au contraire ; la quantité y remplace de plus en plus la valeur artistique. Rubens, du reste, ne s'y trompait pas et l'on trouve mentionnées dans sa collection plus de dix-sept œuvres de Brouwer et pas une de Teniers. Après l'engouement injustifié des XVIIIᵉ et XIXᵉ siècles, la postérité semble bien ratifier ce jugement.

Teniers à côté de Brouwer nous apparaît comme un petit maître plaisant, certes, et charmant, mais dépourvu

de toute excellence. Il n'apporta rien de neuf, et ses fonctions semblent surtout avoir été sociales. Plein de goût et d'application, il dut être un excellent conservateur de galerie pour l'archiduc Léopold-Guillaume. Il paya ses succès, ses titres et sa noblesse toute fraîche en peignant des paysans de théâtre, marionnettes inoffensives qu'il reproduisait comme on voulait les voir en haut lieu, chantant, dansant, bien vêtus et remplis de reconnaissance pour leurs seigneurs et maîtres qui daignaient parfois venir assister à leurs ébats Tout était vraiment pour le mieux dans le meilleur des mondes, et Teniers fut un merveilleux peintre de propagande

FYT (Jan ou Johannes) — Anvers, baptisé le 15 mars 1611 — Anvers, le 11 septembre 1661.

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des XVIIe Jahrh.*, Berlin 1918, voir p. 193-195. L'article du *Dictionnaire* de Thieme, t. XII (1912), donne la bibliographie antérieure.

Un chien dévorant du gibier (Pl. 105). — *Catalogue n° 1994. Toile. Haut. 0 m. 86. Larg. 1 m. 20. Signé et daté 1651. Ancienne collection.*

Au premier coup d'œil jeté sur cette toile, on sent immédiatement la différence marquée qui la sépare des œuvres de Frans Snyders, malgré la similitude de genre et de sujet. Les contours arrêtés du dessin de Snyders, la séparation un peu crue des tons ont fait place ici à une conception plus proprement picturale : les arêtes se fondent par des modelés, toute forme est indiquée par des taches de couleurs s'harmonisant habilement les unes avec les autres Une toile de Jan Fyt est une construction de valeurs et d'accords bien plus qu'un échafaudage de lignes. Moins directement inféodé à l'école de Rubens par son âge même, il semble, dans ses savantes oppositions d'ombre et de lumière, avoir connu, à côté de l'influence anversoise, les enseignements d'Amsterdam et de l'école de Rembrandt

Jan Fyt naît à Anvers en 1611 : il est reçu franc-maître en 1629-1630 après avoir passé par l'atelier de Snyders, puis il part pour Paris et l'Italie. En 1641, il est de retour à Anvers qu'il ne quitta guère plus jusqu'à sa mort en 1661. Très apprécié de ses contemporains, il paraît avoir été d'une activité fort régulière ; nous pouvons le suivre grâce à des tableaux datés de 1641 à 1661 Il commence par travailler dans la manière de Snyders, avec moins de fermeté dans le dessin cependant ; puis, peu à peu, ses couleurs se fondent et il trouve cette chaude harmonie qui le caractérise ; dès 1650, il semble être en possession de son style personnel, et la toile du Louvre signée et datée de 1651 en est un excellent exemple, avec ses beaux rouges lilas jouant avec des gris, des blancs et des bruns dans un enveloppement général de lumière dorée et profonde que Snyders n'a jamais connue

RYCKAERT (David), IIIe du nom. — Anvers, baptisé le 2 décembre 1612 — Anvers, le 11 novembre 1661.

Bibliogr sommaire : Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des XVIIe Jahrh.*, Berlin, 1918, p. 160-161 — Max Rooses, article dans la *Biographie nationale*, t XX, 1908-1910, p. 614 617 On trouvera aussi dans l'article du *Dictionnaire* de Wurzbach les indications bibliographiques antérieures à 1910.

L'Atelier présumé du père de l'artiste, David Ryckaert II (Pl. 106). — *Catalogue, n° 2137. Bois.*



Pl. 105. — *Un chien dévorant du gibier* (*page 104*). Fyt.



Pl. 106. — ***L'atelier présumé du père de l'artiste*** (*page 104*) DAVID RYCKAER.

Haut. o m. 59. Larg. o m 95. Signé et daté 1638 Collection de Napoléon III. Don de M. Adolphe Moreau père 1855 Ancienne collection P Erard (1832) et Rothschild.

Une scène analogue à celle de l'atelier de Craesbeeck. autrement interprétée, rendue avec un tempérament différent, mais, elle aussi, procédant de Brouwer et de ses découvertes, voilà ce que nous offre le tableau de David Ryckaert III. Occasion excellente pour suivre l'influence d'un grand artiste s'exerçant sur des personnalités de moins en moins accentuées. Notons que cet *Atelier* de Ryckaert passe pour l'une de ses meilleures réussites : tout ici est donc en sa faveur.

L'aspect général est joli, les tons plaisants, la lumière heureusement répartie, mais l'accent, l'originalité si sensibles dans le tableau de Craesbeeck au Louvre, comme dans tout son œuvre du reste, a complètement disparu. Ryckaert sait peindre des toiles sages et bien ordonnées, mais partout et toujours le don lui manque : don pour faire chanter les couleurs, don pour choisir le trait général important et définitif ; habilement il emprunte à Brouwer les données extérieures de son métier, il ne peut pas apprendre de lui à résumer et à simplifier. Sa production, que nous pouvons suivre par ses peintures datées de 1638 à 1657, fut variée et abondante. Il eut une vision un peu plate et bourgeoise de son temps et fut un des premiers à introduire dans la peinture de genre flamande cette note de sentimentalité plus ou moins idyllique à laquelle Teniers lui-même ne saura pas toujours échapper et qui sévira aussi dans les Pays-Bas du Nord avec Nicolas Maes.

Ryckaert était d'une famille de peintres. Né en 1612, il paraît n'avoir guère quitté sa ville natale d'Anvers. où il fut reçu maître en 1636-1637 et où il mourut en 1661. Ses toiles étaient appréciées et trois d'entre elles se rencontrent dans les collections de l'archiduc Léopold-Guillaume. Son évolution artistique semble être à peu près parallèle à celle de Craesbeeck : ses premières œuvres sont directement sous l'influence de Brouwer et toutes noyées de lumière ; tel le tableau du Louvre daté de 1638, précédant de peu le proverbe de Dresde, *Comme chantent les vieux* (1639). et la vivante peinture de la Pinacothèque de Munich, *les Garçons jouant* (1640). Plus tard, il semble avoir au moins regardé Teniers.

LELY (SIR PETER). — Soest en Westphalie, 14 octobre 1618 — Londres, 1680.

Bibliogr. sommaire : Collins Baker, *Lely and the Stuart portrait painters*, Londres, 1912, 2 vol. in-4°. — Franck Sabin, *A drawing by Peter Lely of Nell Gwynn* (*Burlington Magazine*, t. X, 1906, p. 131). — Bouchot (Henri), *la Femme anglaise et ses peintres* (*Rev. de l'Art ancien et moderne*, 1901, t. 2, voir p. 293-318.

Portrait d'Ann Carr, comtesse de Bedford

(Pl. 107). — *Catalogue, n° 2369. Toile. Haut. 1 m. 05. Larg. o m. 85. Provient de la collection de Catherine de Cossé Brissac, veuve de Noailles, an II (sous le nom de Van Dyck).*

Ce portrait est attribué avec juste raison, nous semble-t il, à Sir Peter Lely. Nous avons ici un reflet attardé de l'art de Van Dyck : le goût de la distinction, la formule de la disposition et du faire demeurent ; il manque le don de conception et d'exécution, la passion aussi, qui donnent une note si particulière aux moindres œuvres du maître, fussent elles hâtivement et même négligemment exécutées

Ces restrictions faites, reconnaissons que cette toile ne manque pas de charme : la chair, pâle et rosée, largement montrée au cou, à la naissance de la gorge, et qui semble conventionnelle, si on la compare aux chairs vivantes et douces de Rubens, forme, cependant, avec la robe d'un ton grenat plein de chaleur, une harmonie savoureuse et forte. Une écharpe beige allant de l'épaule gauche au bras droit tranche dans cette symphonie de roses et s'allie aux cheveux châtains, et au fond brun doré.

De la grâce, de l'élégance, mais un métier superficiel où l'adresse s'affirme plus que la personnalité, où l'imitation du maître remplace la recherche et l'invention,



PL. 107. — *Portrait d'Ann Carr, comtesse de Bedford* (*page 105*). PETER LÉLY.

où transparaît, bien souvent, une certaine lourdeur étrangère, telles sont les principales caractéristiques de Peter Lely.

De son vrai nom Pieter Van der Faes, il naît à Soest (Westphalie), en 1618, d'un père originaire de la Haye, capitaine au service de l'Electeur de Brunswick. En 1637, nous le trouvons élève de Fr. Pietersz de Grebber, dans la Gilde de Harlem. En 1641, il vient en Angleterre avec le prince Guillaume II d'Orange, quand celui-ci épouse la fille de Charles Ier, et il se trouve ainsi à point nommé pour recevoir l'héritage de Van Dyck. Il peignit les grandes dames, les favorites et toutes les beautés de l'entourage très libre de Charles II, dans des costumes et des attitudes qui

vont toujours en s'éloignant davantage de la noblesse et de l'allure méprisante chères aux modèles de son prédécesseur.

Lely est intéressant, parce que, seul des portraitistes de marque sous la Restauration, il avait connu l'ancienne cour et reçu directement la tradition du grand style. C'est le premier et le plus important des intermédiaires qui vont à Londres avec Wissing et Kneller conduire le portrait jusqu'à Reynolds. Il forme, après Van Dyck, la transition entre la peinture flamande et la peinture anglaise, et c'est pourquoi nous le comprenons ici malgré ses origines étrangères.

Le tableau du Louvre représente la sage Ann Carr, comtesse de Bedford (1620-1684), fille du célèbre Robert Carr Earl of Somerset et de sa femme, la peu recommandable comtesse d'Essex. Van Dyck l'avait peinte plusieurs fois : en pied et en robe blanche (catalogue Guiffrey, nº 385, collection du duc de Bedford), et vue jusqu'aux genoux, en soie bleue (catalogue Guiffrey, nº 386, trois exemplaires). La toile qui nous occupe est directement inspirée de ces différents portraits.

BOUCQUET (VICTOR). — Furnes, 1619 — 11 février 1677 à Furnes.

Bibliogr. sommaire : Pierre Bautier, *Bulletin de la Vie artistique*, 1er janvier 1922, p. 23. — Marcel Nicolle, *Les récentes acquisitions du Louvre* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1901, t. II, p. 195-196. — Van de Putte. *Loo, son église* (*Bullet. des Commiss. roy. d'art et d'arch.*, 1863, voir p. 45). — *Inventaire des objets d'art de la Flandre occidentale*, Bruges, 1852 (Newport-Furnes-Loo). — Descamps, *Vie des peintres*, Paris, 1754, voir t. II, p. 277-278.

Le Porte-Étendard d'une compagnie d'archers (PL. 109). — *Catalogue, nº 1903 A. Toile. Haut. 1 m 84. Larg. 1 m. 11. Signé et daté* FURNES, 1664. *Don de Mme la comtesse de Comminges-Guitaud, en 1898.*

Victor Boucquet est l'un de ces peintres du XVIIe siècle, de mérite nullement négligeable, et que le XIXe siècle, bien à tort nous semble-t-il, avait presque laissé tomber dans l'oubli. C'est ainsi que Henry Hymans, généralement si bien et si sûrement informé de tout ce qui regarde l'art des Pays-Bas méridionaux, déclare, dans la notice au tome IV (1910) du *Dictionnaire* de Thieme, que l'on ne connaît plus aucune de ses œuvres. M. Pierre Bautier, heureusement, dès 1922 rectifiait cette erreur, parlant du tableau du Louvre donné en 1898, signé et daté de 1664, des peintures de la région de Loo, ou d'Ostende, dont plusieurs existent encore et seraient authentiques de façon indiscutable, soit par des documents d'archives, soit par des mentions inscrites sur les toiles elles-mêmes.

Ainsi réapparaît peu à peu à la lumière un artiste originaire de Furnes où il serait né en 1619 et qui aurait sans doute visité l'Espagne et l'Italie, l'influence de ces deux pays se retrouvant du reste dans ses productions. Boucquet serait revenu se fixer dans sa ville natale, peignant les officiers des régiments espagnols en garnison dans la province (portraits du Louvre et de Bruxelles), ornant les couvents et les églises des environs de grandes compositions décoratives d'un style très large, pleines de brio et dénotant des qualités de peintre tout à fait remarquables; elles n'avaient pas, du reste, échappé à Descamps.

Les recherches que poursuit M. Pierre Bautier nous doteront de précisions nouvelles sur la carrière et l'activité de Boucquet, qui, par son seul tableau du Louvre, se révélerait déjà fort attachant.

La pose de l'officier est pleine d'allure et l'harmonie des couleurs fort audacieuse : les cheveux noirs encadrent une figure d'un rouge soutenu, le tablier d'un jaune franc tombe sur une jupe violette ; pour finir, des bas d'un bleu très franc. Il y a là un coloris qui n'est pas habituel dans l'école flamande et dénonce des rapports avec Madrid. Notons, du reste, que la toile vient d'Espagne où elle avait été acquise par la comtesse de Comminges-Guitaud.



PL. 108. — ***Toilette rustique, au bord de l'eau*** (page 100) JAN SIBERECHTS.



PL. 109. — *Le Porte-étendard d'une compagnie d'archers* (page 107). VICTOR BOUCQUET.



Pl. 110. — *Lisière de forêt : paysans et chasseurs* (*page 110*). Corneilis Huysmans.

SIBERECHTS (Jan). — Anvers, baptisé 29 janvier 1627 — En Angleterre, vers 1700-1703.

Bibliogr. sommaire : Plietzsch : *Ein Bild von Jan Siberechts* (*Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlg*, novembre 1916, p. 62-66. — G. de Terey : *Jan Siberechts* dans *Trésor de l'art belge au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1912, 2 vol. in-fol. voir t. I, p. 255-260. — H. Marcel : Jean Siberechts (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1912 t. II, p. 366). — Th. von Frimmel : *Blätter für Gemälde Kunde*, mai 1906, t. III, p. 18-21 — On trouvera dans l'article de M. Jean Denucé de la *Biographie nationale*, t. XXII (1914-1920), les indications bibliographiques.

La Toilette rustique au bord de l'eau (Pl. 108).— *Catalogue, nº 2140^A. Toile. Haut. 0 m. 82. Larg. 0 m. 65. Don de M. Sedelmeyer en 1896. D'après une tradition, ce tableau aurait appartenu au peintre John Constable.*

Un tableau qui n'attire pas au premier abord tant il semble morose et dépourvu d'éclat ; à le considérer quelque temps, il retient et finit par forcer l'attention grâce à de solides qualités, et malgré le ton un peu rude avec lequel elles s'expriment.

La toile a souffert, perdu sa fraîcheur primitive, mais toute la partie du paysage à gauche est restée fort belle, avec l'eau lumineuse et la prairie boisée où l'air circule. Il y a là une forte impression, spontanée et nette, éprouvée par un peintre personnel, qui n'est guère de son temps et reste fort loin du courant qui entraîne les d'Arthois et les de Vadder. Siberechts reprenant ce qui est réaliste dans la vision de Rubens, la dépouillant de tout lyrisme, semble déjà voir la campagne comme on la comprendra au XIXe siècle, indépendamment de tout motif proprement pittoresque, et sans recherche dominante de style. Ce qui se révèle chez l'artiste, c'est l'amour du pays qu'il peint, le sien, semble-t-il le plus souvent : plaines, canaux et bosquets boisés des environs d'Anvers et quelquefois peut-être la contrée brabançonne avec les collines et les eaux vives qui avoisinent Bruxelles.

Jan Siberechts fut longtemps un méconnu et un oublié ; ce n'est guère que depuis une vingtaine d'années que l'on s'intéresse à lui. Peu de sa vie nous est connu. Il naît à Anvers en 1627, il est reçu maître en 1648-1649 ; peut-être passa-t-il en Italie de 1649 à 1652 ; puis nous le trouvons travaillant à Anvers jusqu'en 1672, moment où il s'établit en Angleterre : il devait mourir là entre 1700 et 1703 et paraît avoir eu quelque influence sur l'école de ce pays, particulièrement sur Gainsborough et plus tard sur John Constable.

Son œuvre comprend, identifiées jusqu'à ce jour, plus de soixante toiles, des paysages pour la plupart, mais aussi quelques intérieurs. Partout, nous retrouverons cet esprit réaliste qui caractérise le tableau du Louvre, et aussi ce même goût des harmonies solides où quelques rares taches blanches, jaunes ou rouges jouent sur la gamme des beaux verts profonds et nuancés.

Siberechts, par quelques côtés, s'apparente au groupe Gonzales Coques, Bizet ; des rapports évidents apparaissent avec la Hollande, mais il reste avant tout un isolé. Beaucoup de ses productions, conservées dans des collections anglaises, sont encore trop ignorées, aussi une étude complète de son évolution n'a-t-elle pu être réalisée jusqu'ici. Il semble bien que, partant d'oppositions fortement accentuées et d'ombres lourdes, il aille de façon continue vers plus de légèreté et de lumière fluide. Acceptant cette hypothèse, nullement prouvée du reste, nous serions tentés de voir dans cette *Toilette rustique* un travail remontant à la première période de l'artiste, précédant sa grande composition au Musée de Bruxelles (*Cour de ferme*, nº 423) qui est une des premières toiles datées (1660) qui nous soient conservées. Siberechts, un peu plus tard, reprit



PL. 111. — *Paysage* (*page 110*). CORNELIS HUYSMANS.

le motif du tableau du Louvre pour en faire, avec quelques variantes, une grande et belle peinture datée de 1667, et qui se trouve actuellement dans la collection Del Monte, à Bruxelles.

HUYSMANS (CORNELIS). — Baptisé le 2 avril 1648 — Malines, 1er juin 1727.

Bibliogr. sommaire : Oldenbourg (R.), *Die Flämische Malerei des XVIIe Jahrh.*, Berlin, 1918, voir p. 179-180. — Emile Michel : *Les Maîtres du paysage*, Paris, 1906, voir p. 71. On trouvera, dans l'article du *Dictionnaire* de Thieme, t. XVIII (1925), les indications bibliographiques.

Lisière de forêt, paysans et chasseurs (PL. 110). — *Catalogue, nº 2005. Toile. Haut. 1 m. 61. Larg. 2 m. 31. Vient de la collection de Louis XVIII. Il fut acquis de M. de Langeac, en 1822.*

Voici une page fort représentative du paysage tel qu'on le conçut dans les Pays-Bas méridionaux pendant les dernières années du dix-septième et la première moitié du siècle suivant. Huysmans, qu'une génération au moins sépare des Van Uden, des de Vadder, des d'Arthois, ses prédécesseurs, termine, en Flandre, la lignée des peintres de nature encore formés aux traditions de la grande époque. Au moment où nous sommes arrivés, le style propre à Jacques d'Arthois, fait de l'influence de Rubens, de souvenirs de Poussin et d'enseignements donnés par Ruisdaël, évolue grâce à Huysmans vers plus de complications et de détails, moins de vues générales et de vastes étendues, en un mot vers un romantisme avant la lettre avec moins de style. Ceci deviendra plus sensible encore dans la seconde toile du même artiste.

Paysage (PL. 111). — *Catalogue, nº 2006. Toile. Haut. 0 m. 64. Larg. 0 m. 70. Légué par M. Armand Godard-Desmarest, en 1873.*

Ici nous retrouvons à la fois un côté pittoresque et resserré avec défilés, gorges et fabriques qui appartiennent déjà au XVIIIe siècle, et en même temps l'emploi presque mécanique des trois tons : brun jaunâtre du terrain au premier plan, vert varié des grands feuillages au plan intermédiaire et bleu soutenu des lointains, héritage direct d'une formule qui remonte à Patenier et aux premiers paysagistes du XVIe.

Ce Cornelis Huysmans, dit Huysmans de Malines, bien qu'il fût né à Anvers en 1648, fut d'abord élève à Bruxelles de Jacques d'Arthois pour lequel il dessina pendant plusieurs années les sites du Brabant et particulièrement de la forêt de Soignes : ce sont ces vues qui paraissent revenir dans la majorité de ses productions. Il travailla ensuite à Anvers et à Malines où il mourut en 1727.

Dans l'histoire de l'art, il clôt une époque ; après lui, le paysage semble s'éteindre en Flandre ; plus tard, à la fin du XVIIIe siècle, de Marne et Ommeganck,

après Antonissen, reprendront le genre, mais dans un tout autre esprit ; la nature traitée pour elle-même ne réapparaîtra plus dans la peinture des Pays-Bas avant Fourmois et de Knyff au XIXe.

L'étude critique et chronologique des toiles de Cornelis Huysmans n'a pas encore été faite. Elle serait cependant bien utile, car son frère cadet Jean-Baptiste Huysmans (1654-1716) peignit tout à fait dans sa manière et la séparation des deux œuvres est encore très imparfaite.

VAN DER MEULEN (ADAM-FRANÇOIS). — Bruxelles, 1634 (1) — Paris, 15 octobre 1690.

Prise d'assaut de Valenciennes (PL. 112). — *Catalogue, nº 2042* (*Villot, nº 311*). *Toile. Haut. 2 m. 26. Larg. 3 m. 35.*

Bibliogr. sommaire : A. Michel : *Histoire de l'Art*, t. VI 1922, 2e partie, article de Henry Lemonnier, voir p. 598-602. — Oldenbourg (R.) : *Die Flämische Malerei des* XVIIe *Jahrh.*, Berlin, 1918, p. 168. — Fenaille : *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins. Période Louis XIV*, Paris, 1903, voir p. 99. — Gerspach : *Les dessins de Van der Meulen aux Gobelins* (Gaz. des Beaux-Arts, 1892, t. II, p. 138-144). — Fidière (P.) : *Billets d'enterrements des peintres et sculpteurs de l'Acad. royale* (*Arch. de l'art français*, 1883, voir p. 49) et les documents fondamentaux sur Van der Meulen publiés par M. Jules Guiffrey : voir entre autres : *Mémoire de ses travaux pour le roi depuis le 1er avril 1664. Inventaire des tableaux et dessins trouvés chez lui aux Gobelins le 6 mars 1691* (*Arch. de l'Art français*, 1879, p. 119-145). L'article du *Dictionnaire de* Wurzbach donnera des indications sur la bibliographie antérieure à 1910.

Un éclatant succès des années glorieuses de Louis XIV, tout au début de cette campagne de 1677 (17 mars), dans la guerre de Hollande, voilà ce que fut la prise de Valenciennes après dix-huit jours de siège à peine, après un assaut donné en plein jour, contrairement à toute tradition ; voilà ce que nous a rendu Van der Meulen avec une rare maîtrise.

Son style large, harmonieux, plein de faste et d'ampleur, convient parfaitement à l'histoire de son auguste modèle et s'adapte avec aisance à ce château de Versailles dont ses *Conquêtes du Roi*, comportant précisément cette *Prise de Valenciennes*, devaient décorer le grand escalier, l'escalier des Ambassadeurs.

L'influence de Lebrun, celle du Grand Roi et de la cour tout entière, créant cette ordonnance à la fois noble et mesurée, qui caractérise la France des trente dernières années du XVIIe siècle, est ici nettement visible. Mais, à côté du très bel artiste marqué par l'entourage de Louis XIV, nous retrouvons aussi un Bruxellois de naissance et de formation, apportant en France, vers 1664, toute une tradition du paysage.

Tradition de technique d'abord, de coloris gras et nuancé, amoureux des jeux de lumière, des grands ciels aux ombres changeantes, toute une palette animée et vibrante qui s'inspire directement de Rubens.

Tradition de composition ensuite : de vastes espaces, des vues précises de villes et de forteresses aperçues derrière un premier plan, fait de mouvements de terrain ou d'un rideau d'arbres. Cette formule, nous la connaissons : elle est née près de cent ans plus tôt, dans les grandes pages de Lucas Van Valkenborgh datées de 1585 et 1587, aujourd'hui au Musée de Vienne ; elle vient des découvertes faites dans le

(1) D'après un billet d'enterrement. Alph. Wauters, par contre, donne comme date de baptême : 1632, d'après le registre de la paroisse Saint-Nicolas (Biogr. nat., t. 14. 1897).



PL. 112. — *Prise d'assaut de Valenciennes* (page 111). VAN DER MEULEN.

domaine de l'espace par Patenier au commencement du siècle, découvertes reprises dans le sens du réalisme et de l'exactitude, par les géniales transpositions du Vieux Bruegel, par les méthodiques efforts d'un Jacques Grimmer. C'est à notre avis, de ces *Mois* ou de ces *Vues* de Valkenborgh que part dans ses constructions, Van der Meulen : que les paysans se changent en soldats, que le mouvement, mieux étudié, soit plus souplement rendu, devienne plus simple, les personnages plus vivants, l'observation plus aiguë et la fantaisie plus libre, que le grand style décoratif propre à Versailles et aux Gobelins agisse sur notre Flamand et nous aurons le siège de Tournai ou de Lille, la prise de Valenciennes ou de Douai.

Van der Meulen, en dehors de ses solides qualités proprement picturales, est donc doublement intéressant pour l'histoire de l'art : il apporte dans la peinture française un élément étranger qui fut loin d'être négligeable.

Notre artiste était né en 1634 (ou 1632) à Bruxelles ; par son maître Pierre Snayers, Anversois et élève lui-même de Sébastien Vrancx, il reçut l'empreinte anversoise, avant de venir, vers 1664, à la Manufacture des Gobelins travailler sous la direction de Lebrun. Il fut pendant plus de quinze ans, jusqu'à sa mort en 1690, au service de Louis XIV, illustrant ses victoires, ses voyages ou ses chasses. Il le suivit dans la plupart de ses campagnes, prenant sur place, avec une admirable conscience, ces croquis précis dont le Louvre et les Gobelins possèdent tant de beaux exemplaires.

C'est ainsi que, pour cette seule *Prise de Valenciennes*, nous avons, rien qu'aux Gobelins, une demi-douzaine de dessins et d'aquarelles : vues de la ville, détails de la citadelle, etc. Il faut aussi mentionner une fort bonne esquisse conservée au Musée de Versailles (nº 2147).

Van der Meulen, Flamand transplanté à Versailles, eut le mérite de n'oublier aucune de ses origines ; bien au contraire, il s'inspira constamment des traditions de son pays natal, les perfectionnant et prenant à ses prédécesseurs ce que chacun avait de meilleur et de plus original. Il sut ainsi se créer un langage personnel, ample et fort, merveilleusement adapté à la grande Histoire qu'il allait illustrer. (Voir fascicule de l'École Française du XVIIe siècle, par MM. Pierre Marcel et Charles Terrasse, p. 67.)



INDEX ALPHABÉTIQUE

LISTE DES PEINTRES ET DE LEURS ŒUVRES FIGURANT DANS LE FASCICULE DE L'ÉCOLE FLAMANDE

TABLE DES MATIÈRES


a39003 000492388b